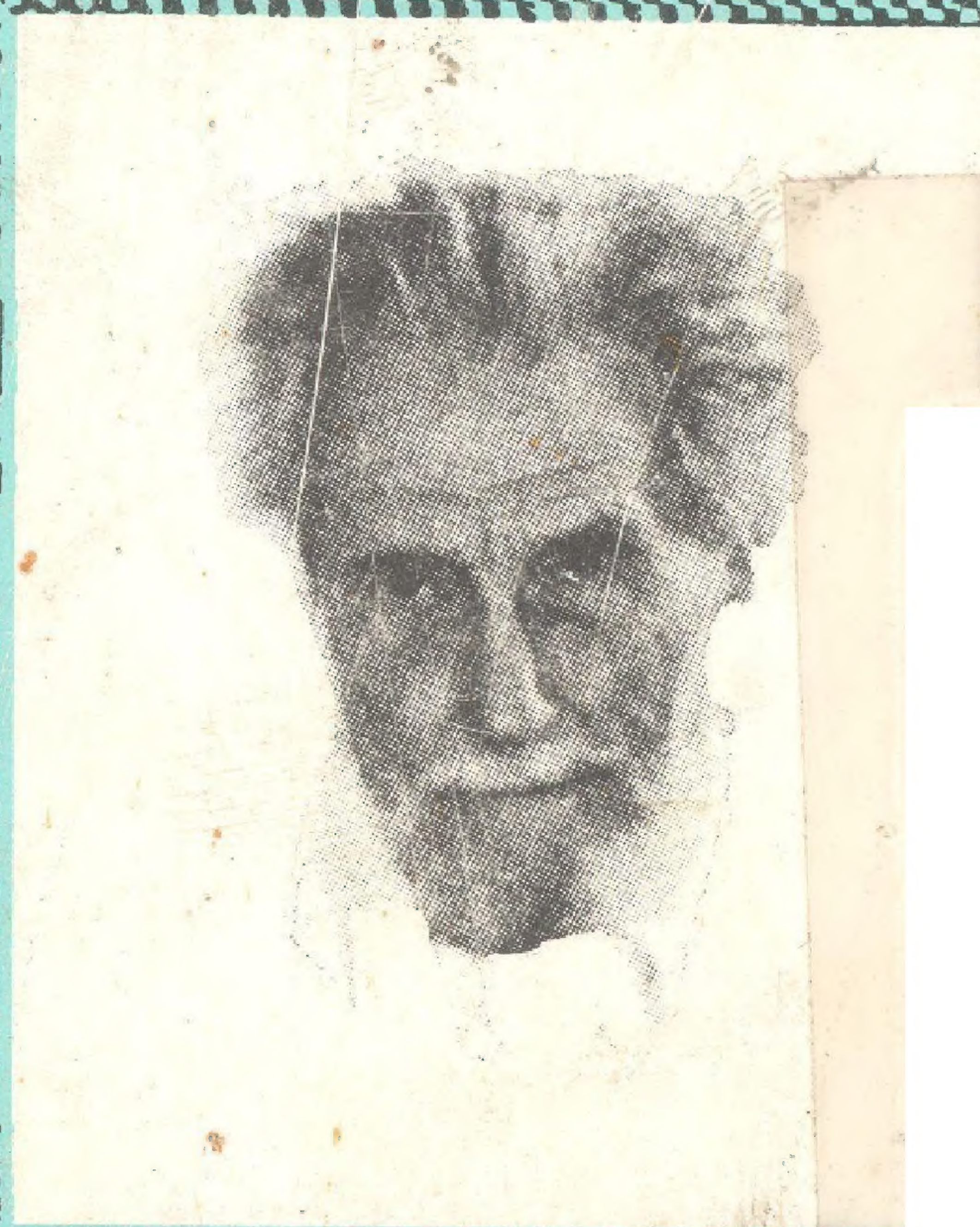
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

سلسلة أعلام الفكر العالمي



إزرا باوند

تأليف: لوريت فيزا

ترجمة وتقديم: كميل قيصر داغر

المؤسّسة العربيّة
للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون - ساقية الجنزير - ت ١/ ٨٠٧٩٠٠
برقياً " موكيالي " بيروت - ص.ب: ١١/٥٤٦٠ بيروت

الثمن
أو ما يعادلها

إزرا باوند

مع مختارات من شعر باوند

سلسلة أعلام الفكر العالمي

إزرا باوند

مع مختارات من شعر باوند

تأليف : لوريت فينزا

ترجمة وتقديم : كميل قيصر داغر

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ساقية الجنزير
ت. ٣١٢١٥٦ - ٣١٩٥٨٦ - برقيا. موكيالي - بيروت
ص. ب. : ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الأولى
١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م

تقديم

رجل سيىء الحظ لكن اسمه سيأتي

عن سؤال رونالد هول، مراسل مجلة باريس ريفيو: كيف كانت بدايتك كشاعر؟ أجاب إزرا باوند: «كان جدي، من ناحية، يتراسل مع رئيس المصرف المحلي شعراً. وكانت جدتي، من ناحية اخرى، تستخدم الشعر لتتراسل وأشقاءها. كان امراً مفروغاً منه ان الجميع يكتبون شعراً».

وقد كتب باوند الشعر، جرياً على «عادة» العائلة، في سن مبكرة. هكذا نجده يحيي نهاية العام المدرسي، وهو بعد في الثانية عشرة من عمره، فيقول:

«أيام أربعة وتأتي العطلة
حين نغادر هذا الشعب
نتخلص من اللاتينية واليونانية
ومن التدخين في الخفاء»

ويبدو أن الشاعر الصغير الذي أتقن التدخين في الخفاء في أكاديمية شلتنغهام العسكرية، استطاع ايضاً ـ هو الانكلوسكسوني ـ أن يتقن اللاتينية، وقد سمح له ذلك ببدء دراسته الجامعية باكراً، حسبما يعترف: «دخلت الجامعة على أساس لغتي اللاتينية، كان ذلك السبب الوحيد الذي جعلهم يقبلون بي». وقد عمّق خلال وجوده في الجامعة علاقته بالأدب اللاتيني القديم، ولا سيما بأعمال كاتول وبروبرس واوفيد، وقبل كل شيء بأعمال هذا الأخير الذي سوف يترك تأثيره في عمل باوند الاساسي والمتمثل بالكانتوس أو «الاناشيد» التي يقول الشاعر إنه بدأ بكتابتها حوالي عام ١٩٠٤، أو ١٩٠٥ (أي وهو بعد بين التاسعة عشرة والعشرين من عمره)، وكانت المشكلة بالنسبة إليهإذذاك متمثلة بالوقوع على شكل ما «على-شيء يكون من المرانة بحيث يستوعب كل ما يلزمني من مواد، شكل من شأنه الا يستثني شيئاً ما لمجرد أنه لا يتناسب مع هذا الشكل».

إن الاهتمام بالشكل الذي سوف يلازم الشاعر طيلة حياته

الشعرية كان يأخذ بتلابيبه منذ ذلك الحين، بحيث اعترف فيما بعد أن مسوّدة النشيد الأول كما صدرت في الأخير كانت الثالثة بين التخطيطات التي وضعت في الأصل لهذا النشيد الذي يأخذ مادته الاساسية من الأساطير القديمة:

«وصرختُ كشبح محزن، محوزق:
كيف وصلت يا ايليبنور الى هذا الشاطىء المشؤوم
هل أتيت راجلاً بحيث تسبق البحارة؟
أما هو فقال بصوت دبق:
حظ سيىء وكثير من الخمر. لقد رقدتُ لدى سيرسي
فيما انا اهبط السلّم الكبير ببلاهة
سقطتُ على دعامة
فانسحق عصب الرقبة، وسعت الروح الى الأقرن
لكن انت ايها الملك، أرجوك فكّرْ بي، دون دموع
وبلا قبر
كوّم اسلحتي كزينة نعش على الرملة واكتب:
رجل سيىء الحظ لكن اسمه سيأتي».

إن الرجل «سيىء الحظ» الذي اضطر عام ١٩٠٧ الى مغادرة كراوفوردسفيل في ولاية انديانا الى اوروبا ـ بعد أن عمل اولياء

الآمر، في المعهد الذي كان يدرّس فيه هناك، من استضافته فنانة شابة متشردة في حجرته، لليلةٍ واحدة، فضيحة منكرة - الرجل هذا سوف يقضي الجزء الأكبر من حياته خارج بلاده التي لن يعود اليها إلا سجيناً أو محجوراً عليه داخل مستشفى للأمراض العقلية، ليتركها مجدداً حالما يتوقف ذلك الحجر عام ١٩٥٨.

باوند جوّاب الآفاق

كانت المحطة الأولى في اغترابه مدينة «البندقية» الايطالية، وقد شغلت مكانة خاصة في قلب الشاعر الذي سيمضي فيها جزءاً هاماً من حياته، (ولا سيما سنواته الأخيرة). هناك نشر أول مجموعة من قصائده بعنوان A Lume Spento (إلى لهيب متلاش)، لكن تناول هذه المسألة فيما بعد في «اناشيد بيزا» متذكراً معاناته القاسية في تلك الفترة، واليأس الذي خالجه وجعله على وشك ان يلقي بمجموع النسخ التي بحوزته الى الماء.

أما المحطة الثانية فكانت لندن التي بقي فيها حتى عام ١٩٢٠، وفيها نشر العديد من دواوينه: «شخصيات» Personae، و«أفراح» exultations عام ١٩٠٩، وقد استقبلتها الصحافة

الإنكليزية بالكثير من الاهتمام، و« بروفنسا » عام ١٩١٠، و« أغان » Canzoni عام ١٩١١، و« ريبوستس » Ripostes عام ١٩١٢، و« لوسترا » عام ١٩١٣، و« كاثاي » عام ١٩١٥، وصولاً الى ديوان « هيو سلوين موبرلي » الذي يضم عرضاً مكثفاً لحياته الأدبية في لندن، ونقداً حاداً لحياة ما بعد الحرب.

وفي لندن لعب باوند الدور الاساسي في اطلاق الحركة التصويرية imagism، التي ظهرت ملامحها واضحة في ديوانه Ripostes الذي شكل بداية عهد جديد بالنسبة للشاعر، ففيه يظهر كما تقول لويز بوجان في كتابها « الأدب الاميركي في نصف قرن »: « أكثر ضبطا للنفس وأقل استعمالاً للهجة المسرحية. وقد اختفت التقديمات والتأخيرات في الاسلوب، وتحررت اللغة من عبارات التعجب والإغراء والحض التي كان يوردها في صيغة المخاطب المفرد، وران على الشعر برود جديد وامّحى التلون الظاهري منه بحيث اصبح في وسع باوند ان يعنى بالمادة المعاصرة ».

أما المبادىء الاساسية التي قامت عليها الحركة، فيلخصها باوند بما يلي:

١ ـ المعالجة المباشرة للموضوع، سواء كان ذاتياً أو موضوعياً.
٢ ـ عدم استعمال أية كلمة لا تضيف شيئاً الى العرض الفني.

٣ - فيما يتعلق بالايقاع: أن يكون النظم تابعاً لتدرج النغم الموسيقي لا لتتابع الايقاع المتساوي.

ولقد جرى تبني نوع من الشعر الحر يبتعد عن الرتابة والركاكة، ويسير وفقاً لأصول متفق عليها بحيث يمتاز بالجلال والتأثير الحاد، وبالمرانة وقسوة الشروط في الوقت ذاته. وقد جاء التكثيف الرائع في شعر التصويريين، والحرص على موضوعهم، وتخلصهم التام من الحشو والتشويش في الاسلوب يلفت النظر سريعاً الى ما يتميز به شعرهم من صفاء.

ويقول تي. أي. هولم، الفيلسوف والناقد الفني الذي كانت علاقته بباوند بدأت منذ عام ١٩٠٩، وترك بصمات عميقة في تطورات الشاعر من جهة، والحركة التصويرية من جهة أخرى، يقول بصدد هذه الحركة: «بصورة عامة، يبدو أن ثمة رغبة في التقشف والعري، وجهداً لايجاد بنية، والتخلي عن فوضى الطبيعة والاشياء الطبيعية واضطرابها».

إلا أن الشاعر سرعان ما سينفصل عن تيار الحركة التصويرية، ولا سيما بالتضاد مع ايمي لوول التي كانت عضواً بارزاً في الحركة، وحاولت ان تسرق الاضواء، وتبرز كالشخصية الاساسية فيها، وتطبعها بطابعها، مما دفع بباوند الى التعامل مع ظاهرتها بالكثير من

السخرية، حيث أدى به ذلك للتلاعب بالألفاظ، مميزاً بين الحركة الاياجية (أو التصويرية imagism) والأميجية (نسبة الى آمي لوول بالذات).

وخرج باوند من تلك القطيعة ليطلق مع ويندهام ليويس في عام ١٩١٤ حركة جديدة عرفت بالفورتيسية (نسبة الى Vortex أو الدوّامة). عبرت عنها مجلة بلاست (أو الانفجار) التي صدرت فقط في حزيران/يونيو وتموز/يوليو من تلك السنة. وقد عرّف باوند هذه الحركة بأنها «التعبيرية والتكعيبية الجديدة والتصويرية في الوقت ذاته، وهي من جهة أخرى المستقبلية. وتتحدر المستقبلية من الانطباعية، وهي فن سطحي اذا عارضناها بالفورتيسية التي كلها توتر وكثافة».

في تلك الفترة ايضاً كان لباوند الفضل في اكتشاف شاعر اميركي سيكون له موقع بارز واساسي في الشعر المعاصر، هو تي. إس. ايليوت، وقد أرسل الى المس هارييت مونرو، التي كانت تصدر مجلة «شعر» (Poetry) كتاباً في ايلول/ سبتمبر ١٩١٤ يقول فيه: «لقد كنت مصيباً تماماً بشأن ايليوت، فقد أرسل أفضل قصيدة رأيتها لأميركي... إنه الامريكي الوحيد الذي استعد استعداداً صالحاً للكتابة، فهو بمحض جهده الخاص درّب نفسه على النظم ونمّى فيه

النزعة العصرية... ».

وسوف يعود الشاعران فيلتقيان مجدداً في باريس التي انتقل اليها باوند عام ١٩٢٠ وبقي فيها حتى عام ١٩٢٥. هنالك اهدى ايليوت رائعته «الأرض الخراب» الى إزرا باوند «الصانع الأفضل». وهو يقول في حديث له عن تلك القصيدة: «في عام ١٩٢٢ قدمت لباوند في باريس مخطوطتي لقصيدة متعثرة فوضوية اسمها «الأرض الخراب»، فتركت يديه وقد نقصت حتى النصف تقريباً في الشكل الذي ظهرت فيه مطبوعة».

عام ١٩٢٥ انتقل باوند الى ايطاليا حيث اعتكف في راباللو عاملاً في مجموعته الشعرية «الأناشيد»، التي تناولت مواضيع من عصر دانتي والنهضة والعصر الحديث. وقد برز في تلك القصائد هوس متزايد بحقيقة المال وقوته في عالمنا. وحين سأله مراسل باريس ريفيو عن اهتمامه الخاص بالعملة وسكها، أجاب:

«باستطاعتي التحدث طويلاً عن هذا الأمر. كانت مكاتب الحكومة في ذلك الحين (في طفولته) أقل رسمية مما هي الآن، مع أنني لا أذكر أن أي أحداث سواي دخلوا تلك المكاتب وزاروها. انهم يأخذون الزائرين الآن عبر سراديب زجاجية فيرون الأشياء من بعيد. اما في ذلك الحين فكانوا يطوفون بالزائرين في غرفة الصهر، فيرون الذهب مكدساً في الخزنة. وكانوا يقدمون للزائر

كيساً كبيراً من الذهب ويخبرونه ان الكيس سيكون له إن هو استطاع اخذه معه. لم يكن باستطاعة الزائر أن يرفع الكيس.

« حين عاد الديمقراطيون آخر الأمر الى الحكم عدوا جميع الدولارات الفضية من جديد، وكانت أربعة ملايين دولار من الفضة. كانت جميع الأكياس قد تعفنت وبليت في تلك السراديب الهائلة، فأخذوا يقذفون بالدولارات الفضية في آلات العد بمجارف أكبر من مجارف الفحم. وهذا المشهد، مشهد النقود التي يقذف بها قذفاً كأنها قمامة ـ وهؤلاء الرجال عراة حتى الخاصرة يقذفون بالنقود في السنة اللهب الكبيرة ـ مثل هذا المشهد يترك في مخيلتك أثراً لا يمحى ».

إلا أن العملة (وبالتالي المال)، لم تشكل هاجساً في تفكير باوند وعمله الشعري من هذه الزاوية وحسب، أي من زاوية الذاكرة البصرية، بل بوجه خاص من زاوية دورها الاستلابي في المجتمع البشري الذي يعبر عنه الشاعر، بامتياز، في تكرار «الأناشيد» الكلمة التي اطلقها الاميركي وليام بريان في عام ١٨٩٦: «لن تصلبوا البشرية على صليب ذهبي». ولقد توصل باوند في توجسه من هذا الدور الى حد اعتبار الحرب العالمية الثانية نتيجة لتأسيس مصرف انكلترا عام ١٦٩٤. وهو هاجم المجتمع الرأسمالي بشدة، هذا

المجتمع الذي « طالما اعتبر الإدراك الفطن أو القدرات الأدبية شيئاً يشبه البراز، وذلك في المرحلة العليا من تعفنه ». « ولننتقم من الرأسماليين »، يقول كالهون « الشمالي » في النشيد ٧٩.

ويظهر تشاؤم باوند العميق من المجتمع المذكور على وجه الخصوص في الموضوعة التي شغلت العديد من اناشيده، عنينا موضوعة الربا:

« يغطي الربا المقصّ بالصدأ
يغطي بالصدأ الفن والصانع
يقرض النسيج على النول...
...يصيب الربا الجنين في بطن أمه
يصيب الشاب الذي يغازل فتاة
يشله في مخدع العرس... »

بيد أن كل ذلك التطير والتقزز من ظواهر رأس المال المستعبد والمستلِب لم يمنعه من رؤية مثاله الأعلى في شخصية موسوليني بالذات، وهو ممثل اساسي للدفاع المستميت عن المجتمع الرأسمالي في طور تعفنه، عن طريق العنف الفاشي الأسود، وقد عبر عن ذلك بالكلمات التي كان يلقيها عبر الإذاعة الايطالية اثناء الحرب العالمية الثانية، تلك الكلمات التي عادت عليه بالوبال مع دخول الجيش الاميركي الى روما حيث اعتُقل في قفص حديدي ضيق عدة أشهر

قبل ان ينقل الى اميركا ليخضع لمحاكمة قاسية بتهمة الخيانة العظمى انتهت باحتجازه حتى عام ١٩٥٨ في مستشفى سانت اليزابيت للأمراض العقلية.

وقد نظم في فترة سجنه في ايطاليا عمله الأهم - ربما - المتمثل بمجموعة «أناشيد بيزا» التي صدرت عام ١٩٤٨ واستحق عليها جائزة بولنجن السنوية لأعظم شاعر اميركي. وهي تمثل خلاصة سنوات من التجربة الفنية في اسلوب باوند، ومن التغير الروحي في شخصيته حسب تعبير لويز بوجان. في هذه المجموعة بالذات نقع على قناعات باوند كما ترسخت من خلال معاناة قاسية على الصعيدين الذاتي والكوني، حيث يظهر التغير هو الشيء الدائم الوحيد، وحيث لا يبقى إلا ما يحبه المرء محبة حقيقية وعميقة.

«ما تحبه جيداً يبقى
والباقي حثالة
ما تحبه جيداً لن ينتزع منك
ما تحبه جيداً هو إرثك الحقيقي
لمن العالم، لي، لهم
أو ليس لأحد؟
في البدء أتى المرئي، ثم الملموس

يا ايليزي، مع انه كان في رواق الجحيم
ما تحبه جيداً هو إرثك الحقيقي
ما تحبه جيداً لن ينتزع منك...»

النشيد ٨١

وقد أمضى باوند السنوات الاربع عشرة الأخيرة من حياته، بعد إطلاق سراحه عام ١٩٥٨، في ايطاليا بالذات حيث استقر مجدداً، متنقلاً بين «التيرول» و«البندقية» التي أحبها جيداً - كما يبدو - فكانت أول محطة وآخر محطة في «الرحلة» الاوروبية لهذا الشاعر المتميز الذي قيل عنه إنه «آخر امريكي يحيا مأساة اوروبا».

كميل قيصر داغر

لقد طبع باوند كل الشعر الاميركي المعاصر بميسمه الخاص، شاعراً ومترجماً وناقداً، فأعماله تؤمن للشعر الاميركي تواصله وديمومته، ممتدة جسراً بين والت ويتمان وشارلز اولسون.

وإذا عرفنا ما أحاط بسيرة الرجل من إشكالات، هو الذي اعتبر خائناً في اميركا، وأدين لأحاديثه القارصة والعنيفة في عدائها لوطنه الأم عبر إذاعة روما، خلال الحرب العالمية الثانية، وتعرض للازدراء والاستنكار إزاء إعجابه المعلن بموسوليني، «كونفوشيوس الجديد»، وسجن طيلة شهر كامل في قفص حديدي على يد القوات العسكرية الاميركية، إذا عرفنا كل ذلك اعترتنا الدهشة لكون باوند هذا تلقى عام ١٩٤٨، جائزة بولينجن التي تعطى في كل سنة لأعظم شاعر اميركي، تقديراً له على ديوانه أناشيد بيزا(*)

---

* - نسبة الى مدينة بيزا الايطالية، المشهورة ببرجها المائل. (المعرب)

(Cantos Pisans). وإذا تأملنا المسألة مليّا لخرجنا بانطباع أن اميركا وجدت فيه ذاتها، وإلا لما منحته هذه الجائزة، متجاوزة كل الخصومات التي سوف يستتبعها ذلك.

مع الأناشيد البيزية، نكتشف شاعراً «غاصت الشمس بالنسبة اليه في ظل البرج»، باوند ـ البينور «منكود الطالع لكن اسمه سيجيء»، باوند متوحداً كتلك النملة التي يتذكرها، تلك النملة التي أفلتت من غرق أوروبا، باوند تخلى عن الجميع وهو ينادي مذ ذاك بهويته الوحيدة: «Ego Scriptor(*)».

ولد في ايداهو عام ١٨٨٥، وهو لم يفقد أبداً بساطته الريفية، تينك الشهامة العفوية والحدة غير الحذرة اللتين سببتا له الكثير من المشاكل فيما بعد. وفي عام ١٩٠٧، حصل على الديبلوم من جامعة بنسلفانيا، ثم على منصب في كراوفورد سفيل في ولاية انديانا. وفي مساء قارس من شهر شباط/ فبراير، التقى في الشارع فنانة شابة عابرة أسرّت له بما هي عليه من بؤس، حيث كانت تفتقد المسكن والمال، فاستضافها ليلة واحدة: قدم لها غرفته، ونام على الارض في مكتبه. وقد أغاظ ذلك المالكين الذين سارعوا في صباح اليوم التالي الى رئيس المعهد، وقدموا له رواية مثيرة عما جرى، فلم يعد لدى

* ـ الكاتب لنفسه (م).

باوند من خيار، وقد غادر المدينة، تاركاً وراءه لا كراوفوردسفيل وحدها، بل أميركا كلها. لقد سافر الى اوروبا حيث قرر أن يعيش منذ ذلك الحين.

استقر في البدء في البندقية حيث نشر ديوانه الاول A Lume Spento عام ١٩٠٨، ثم في لندن حيث بقي من عام ١٩١٠ الى عام ١٩٢٠. والسنوات تلك سنوات حاسمة، فقد ارتبط بكل من ييتس، وتي.اي. هولم، وفورد مادوكس فورد، وتي.إس. ايليوت، وجويس، وبويندهام ليويس على وجه الخصوص. وبعد أن خيبته حياة انكلترا الثقافية و«العادات السائدة» فيها آنذاك، غادر لندن ليستقر في باريس حيث بدا له أنه سيكون اسهل عليه مساعدة اصدقائه الشعراء (تي.إس ايليوت)، والموسيقيين (جورج انتاي)، والنحاتين (ابستاين)، والرسامين (ليويس) أو الروائيين (جويس).

وما حان عام ١٩٢٥ حتى كان سئم الحياة في فرنسا، فاختار ايطاليا وطناً ثانياً له. وقد بقي في رابالو حتى توقيفه في أيار/مايو ١٩٤٥ على يد القوات الاميركية بتهمة الخيانة العظمى، لكونه «قدم العون لايطاليا وحلفائها في قتالهم للولايات المتحدة»، وذلك خلال احاديثه من راديو روما. وفي تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٤٥، اعادته السلطات الاميركية الى الوطن قسراً، واخضعته لمحاكمة طويلة في واشنطن. وأخيراً أعلن أربعة محللين نفسيين في

شباط/فبراير ١٩٤٦ انهم وجدوه « مجنوناً ولكن غير خطر »، فتم حجره في مستشفى سانت ايليزابت في واشنطن حيث بقي اثني عشر عاماً. وقد استعاد حريته في عام ١٩٥٨ وعاد إلى ايطاليا حيث عاش حتى وفاته عام ١٩٧٢، موزعاً السنوات الأخيرة من حياة مضطربة بين البندقية ومسكن ابنته، ماري دو راشفيلتز، في التيرول الإيطالي.

الابن - عوليس

هايلي مدينة صغيرة في ولاية ايداهو، يسكنها ألفا نسمة. في هذه «المدينة» ولد إزرا باوند في ٣٠ تشرين الاول/اوكتوبر ١٨٨٥، وفيها كان والده، هومر باوند، قد فتح مكتب مساحة، قبل سنتين من ذلك التاريخ.

إن حياة التشرد التي طبعت مسيرة باوند لا تعود إطلاقاً الى حالة قلق خفية تدفعه للبحث عن جذوره. فمن الجهة الأبوية، يمكن لآل باوند ان يعتزوا بسلالة صلبة من المواطنين الاميركيين المغروسين في ارض اميركا منذ خمسة اجيال، اما من جانب الأم، فقد كانت ماري ويستون النيويوركية تشير طوعاً إلى قرابتها البعيدة مع الشاعر القومي هنري وادسوورث لونغفلو.

وكان في الجانبين من يكتب الادب بصورة عفوية، فنظم الأبيات تحوّل الى ممارسة يومية. يقول باوند: «كان احد أجدادي معتاداً على مراسلة رئيس المصرف المحلي نظماً، وكانت احدى جداتي تتبادل الرسائل مع أخوتها بالطريقة ذاتها. وكان ثمة اعتبار بأن تلك ممارسة طبيعية الى أبعد الحدود».

وحين كان باوند طفلاً في الخامسة من عمره، كان يتهيأ

للقيلولة وهو يستمع الى أمه تقرأ له الكتابـات الكلاسيكية. إلا أن الشخصية الأكثر اصالة إنما هي شخصية الجد، تاديوس باوند، الذي ادار استثارة غابية، وبنى سكة حديد، وكان في الوقت ذاته حاكم ولاية ويسكونسين. والجد المذكور عُرف بنشاطه واستقلاله، وهو الذي استقبل آل باوند ورعاهم خلال ما يقارب العام قبل استقرارهم نهائيا في فيلادلفيا حيث سيعمل هومر باوند لحساب الخزانة.

لقد عاشت أربعة اجيال في مزرعة ويسكونسين، بدءاً بالجد الاعلى اليجاه ووصولا الى الشاب إزرا. وقد لاحظ الابن الوحيد (كان في الثالثة من عمره آنذاك) في ذلك الإطار العائلي الاليف كل كثافة التاريخ، كل أبعاد الماضي الذي سوف يشغله فيما بعد في الاناشيد (الكانتوس)، في الوقت ذاته الذي كان يعقد فيه مع الحياة العائلية روابط لن يقطعها أبداً، ففي عام ١٩٢٩ استقر اقاربه في راباللوا التي لم يغادروها اطلاقاً مذ ذاك. إنه لمن قبيل المفارقة الفريدة ان يكون باوند حرص حرصا شديداً على استقلاله في الميدان الفكري والثقافي، في حين أبدى على الدوام خضوعه في الميدان العاطفي، كما لو أن الخوف من ألا يكون محبوباً يتغلب لديه على الخوف من ألا يكون مفهوما.

وفي الحقيقة أنه إذا كان جاهد باصرار وعناد من أجل التعبير

عن نفسه، فقد فعل ذلك بطريقة متوقدة تتمثل بالتحظيرات والشعارات والبيانات المفرقعة، متخليا عن العروض الواضحة أو التحليلات الصارمة. ولا يعني ذلك انه لم يكن يعرف ان يقول لماذا يوافق على هذا النص أو ذلك الكاتب، او لماذا يرفضه، إلا انه كان يعيش وفقاً لقوانين الحب أو الحقد: سوف يكون الشعر دائما بالنسبة لباوند مسألة تتعلق بالقلب «Ubi Amor Ibi Oculus Est.».

وقد نتج عن ذلك ضياع هذا القلب واخطاؤه. هذا القلب الذي لا يجد مبرراً لتحكيم العقل، علماً ان العقل سوف يجد صعوبة في تحمله. كانت تنقص باوند معارضة صرامته بتطلبات فكر منطقي متصلب، إلا أن فوضى «العادات الاميركية» أو المعاصرة لذلك التاريخ، هذه الفوضى عميقة الجذور، كانت تحرضه على المناداة بتميّزه واختلافه.

كان المسكن العائلي، في وينكوت بضاحية فيلادلفيا، يتميز بكل خصائص المسكن الفيكتوري: كان واسعاً ومريحاً ويسمح بعرض اللوحات العائلية. وكانت تحيط به جنينة غنية بالأشجار المثمرة والازهار. لقد صرح باوند فيما بعد، قال: «إن الجمال جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية».

وكان إزرا يكتشف التلال القريبة والكهوف الغامضة، بعد

خروجه من المدرسة. لم يكن اي قلق عظيم يكدره، وكل شيء كان يسمح له، على العكس، باعتبار نفسه ذا امتياز. وقد ادخله والده مغارة أخرى في أحد الأيام، بعد أن اصبح مراقباً للموازين والمقاييس، وهكذا قيِّض له أن يذهب الى المصهر ويرى الذهب وهو يكدَّس في الصناديق: « حين تمَّ انتخاب كليفلاند عام ١٨٩٣، تبيَّن ان سراديب الخزانة كانت تحتوي اربعة ملايين دولار فضي. كل الاكياس كانت مهترئة، فيما ينقل رجال شبه عارين الفضة بالرفش، على ضوء مصابيح تنار بواسطة الغاز ».

منذ ذاك سوف يزن باوند اسمه في ميزان القدر، ولن يبقى لا مبالياً على الاطلاق إزاء أي شيء يجرح حسه بالعدالة، وربما كان عالمه قد أصبح موزعاً إذ ذاك بين مالكين ومملوكين (العفن والعري). ولا يعني ذلك ان شيئاً كان ينقصه، كل ما هنالك ان الرخاء المحتشم الذي كان يستمتع به في تلك البيئة النبيهة، ما كان بإمكانه إلا أن يحفزه للإصغاء الى مشكلات الساعة (الذهب). والحال أن الحملة التي شنها عام ١٨٩٦ ويليام جنينغز بريان لصالح حركة « الفضة الحرة » قد أثرت تأثيراً عميقاً في نفس باوند، فاللازمة المشهورة التي وردت على لسان بريان، والتي تقول: « لن تصلبوا البشرية على صليب ذهبي »، هذه اللازمة تتكرر في كل الاناشيد.

كانت طفولته سعيدة، لا مبالية، ومتمتعة بالحماية. وفي العاشرة

من عمره اصبح را، واذا التزمنا بالترجمة الحرفية لاسمه، إزرا، فهو (إز) را، أو إله الشمس. أو ربما أمكنه ان يكون كذلك لو لم يحوّل توقيعه الى × را، ثم الى × راي (أو أشعة إكس) فيما بعد. إنه يفضل السؤال إذاً على طمأنينة الكينونة. فالانتقال من إله الشمس الى أشعة إكس يعبر عن السعي وراء يقين صوفي، او ربما رفضي له، لصالح اكتشاف علمي: مع أن باوند درس الادب على وجه الخصوص، فهو غالباً ما سيحدد الظاهرة الادبية بتعابير علمية. تلك كانت حال صيغته المشهورة: إن الـ «صورة» هي ما يقدم مضموناً فكرياً أو انفعالياً في مجرد لحظة، أو: ما يهم في الفن، إنما هو نوع من الطاقة الشبيهة بالكهرباء أو النشاط الاشعاعي، قوة قادرة على أن تُصفِق(*) وتلحم وتوحد.

ومن بين ما ميّز شخصيته على امتداد حياته، اهتمامُه بالرياضة البدنية، فقد تعلم باكراً جداً أن يلعب التنس ويمارس المبارزة بالسيف. وقد قال عنه صديقه دوبل يو. سي. ويليامس: إذا كان «مسايفاً رديئاً»، فهو لاعب تنس جيد بالمقابل. وحين كان باوند مسجوناً في قفصه الفولاذي الضيق (بعرض ٢،٥م وطول ٣م)، كان يكرر كل صباح حركات مدروسة للوقاية من الضجر والشلل: كانت

★ ـ تحوّل سائلاً من إناء لآخر، او الدم من شخص لآخر. (المعرب).

كل أوضاع فن الرياضة تمر أمام انظار المساجين الآخرين المدهوشة، من الهجمات المفاجئة، الى الضربات الخادعة، الى ادارة السيف حول الرأس، الى حركات تجنُّب الضرب، فالهجمات المضادة، فالهجمات المخادعة، فالضَربات الحادة... وكان باوند يتمتع بمرانة اللاعب (بعيداً عن أي هدوء متشنج)، يتحرك بخطى ثنائية، خطى الرقص: في احد أيام عام ١٩٢٢، فاجأ ويندهام ليويس، المتوحد العظيم في الأدب الانكليزي، فاجأ باوند في شقته الباريسية، شارع نوتردام دي شامب، وهو يلاكم هامنغواي. كان يتمتع بالمرانة، لكن كذلك بلذة التصويب الدقيق، وايقاف الشريك أو الخصم عند طرف السيف في معركة متكافئة حيث لا تكون الشجَّة تمزيقاً بل حزّة واضحة.

حين بلغ باوند الثانية عشرة من عمره، جرى ادخاله الى اكاديمية شلتنهام العسكرية، الواقعة على مسافة كيلومترين من بيت ابويه؛ لم يكن الانضباط ثقيلاً هناك عليه، إلا أنه احتفل مع ذلك في حزيران بتحرره القريب، بالشكل التالي:

أيام اربعة وتأتي العطلة
حين نغادر هذا الشعب
نتخلص من اللاتينية واليونانية
ومن التدخين في الخفاء...

إن صيف عام ١٨٩٨ تاريخ لا يمكن نسيانه. فلقد صحب الشاب إزرا خالته فرانك التي قررت القيام برحلة تقليدية كبرى. وقد كان ذلك أول احتكاك لباوند بأوروبا. وقد أخذ الشاعر ببرج لندن الذي بدا له رمزاً للسلطة والقانون، والاستقامة، وقوة عضو الذكورة. لكن كذلك للسراب والوهم، وليس البرج استقامة على الدوام (برج مستقيم). فإذا انحنى فالكون كله يترنح. وإذا عدنا الى قصائد بيزا، نلاحظ ان برج بيزا الى اليسار دائماً، دلالة شؤم. في ظل البرج يُشنق مجرمو الحرب ومغتصبو النساء، بينما ينتظر آخرون أفول الشمس، وباوند ينتظر معهم مثل منكود الحظ البينور في النشيد الاول «منكود الحظ لكن اسمه سيأتي».

وهو يلاحظ كاتدرائية سان بول كما لو كانت تمتمات قبة ما تجعله يسترجع الأصداء التي لا تنسى التي كان يسمعها دوكنسي، وكما لو كان غدا يشغله التواصل العسير بين الناس.

إن البرج والصدى موضوعتان سوف يفصّلهما باوند فيما بعد، سواء كانا يرتبطان بالرسالة التي ينشرها أو بالمخطط المتحول الذي أورثه اياه اوفيد. وإذا كان الفتى إزرا أظهر خلال تلك الرحلة شراهة وفضولاً اكبر مما يُظهره طالب ثانوي تافه، إلا أنه يمزج افراح ستراتفورد - اون - آفون، بكل بساطة، مع لذائذ الـ «آيس كريم»: ولا نصبح المزيج مشؤوماً إلا في لحظة العبور. إن إزرا لن

يتمكن في الرابع من تموز/يوليو، من الاحتفال باستقلال اميركا على ظهر المركب «إلا بإيداع فطوره وغدائه في مياه المانش». ولو لم يكن معتاداً على حفظ توازنه وهو يمخر البحر، لما كان توقف المد والجزر الملازمان لبحر غريب عن إزعاج اذنيه فيما بعد.

في الثالثة عشرة من العمر، كان إزرا وطنياً متحمساً، وحين جاءه في بروكسل خبر انتصار اميركا في الحرب الاسبانية ـ الاميركية، صاح بأعلى صوته: «عاشت اميركا!مرحى! سقطت سانتياغو! وعام ١٩٦٢ طرح عليه دونالد هال، خلال المقابلة التي اجرتها معه باريس ريفيو، السؤال التالي: «كنت تقول قبل أيام انك اصبحت تشعر بنفسك اميركياً اكثر فأكثر كلما تقدمت في السن»، فأجاب باوند: «كان الشعور بالغربة ضرورياً في البدء. إن المرء لينتقل من مكان الى آخر، يتطور، ثم يُقتلع من جذوره، فيعاد الى المكان الذي اقتُلع منه، ثم لا يعود قيد الوجود... لقد قال احدهم إني آخر اميركي يعيش مأساة اوروبا».

الكون ـ المدينة

كنت عازماً في الخامسة عشرة من عمري على التنقيب عن كل شيء. كان يعود الى الآلهة، بالطبع، أن تقرر إذا كنت شاعراً أو لم أكن، إلا انه كان عليَّ أنا أن اكتشف الباقي.

حين يقرر المرء في نهاية القرن التاسع عشر، وهو في الخامسة عشرة من عمره، أن يكون شاعراً، لا يبدو أن المسافة سهلة الى هذا الحد. ما العمل في الواقع؟ السير ضد تيار علم الأدب، ادارة الظهر للتقليد الدمث المخدِّر، وفي كل حال معارضة النزعة الملائكية المهدئة لدى صانعي السونيتات*، وأصحاب القوافي ذوي الرأي الصائب. كان والت ويتمان يومذاك الشاعر الوحيد الذي ادخل نسغاً جديداً في الشعر الاميركي (لأن ستيفن كرين واميلي ديكينسون لن يتم اكتشافها الا فيا بعد). إن نشر ديوان اوراق العشب عام ١٨٥٥، الذي استقبله الجمهور بشكل متفاوت، يشكل اكثر من انعطافة حاسمة، إنه ثورة حقيقية على صعيد الظاهرة الشعرية. محلَّ الحفيف، والوشوشات الرزينة، والبوح الحنون، والانغام المتآلفة

---

* ـ قصائد مؤلفة من ١٤ بيتاً. (المعرب).

العذبة، حلت فجأة صرخة ويتمان الهمجية، المبحوحة، الفاحشة، والتي تريد ان تكون كذلك. إلا أنه اذا كان ويتمان قد حرر الشعر الاميركي، فقد فرض عليه خصوصاً ان يبحث منذ ذاك عن طرق اخرى: إن تقليده هو اقتراف اكبر مجافاة للمنطق، أكبر خيانة. ولم يخطىء باوند في هذا المجال، إذ اصر على ألا يقترب من أخيه البكر، وسوف ننتظر حتى شباط/فبراير ١٩٠٩ ليعترف الشاعر للمرة الاولى بدَيْنه على رؤوس الاشهاد:

«أنا في الواقع والت ويتمن تعلم ان يرتدي طوقاً ولباساً.. وربما اكون سعيداً جداً، من جهتي انا شخصياً، بأن اخفي الروابط التي تشدني الى والدي الروحي فيما امتدح نفسي على أجداد اكثر ملاءمة لذوقي - دانتي، شكسبير، تيوقريط، فيون - إلا أن النسب سيكون من الصعب إثباته. إني من الصراحة بحيث اقول إن ويتمان هو بالنسبة لبلادي بمنزلة دانتي بالنسبة لايطاليا».

كان باوند متميزاً باتقانه للغة اللاتينية، وقد قُبل في جامعة بنسلفانيا، من أعمال فيلادلفيا، عام ١٩٠١، في حين لم يكن تجاوز السادسة عشرة من عمره. وسرعان ما اكتشف كاتول وبروبرس، واوفيد على وجه الخصوص الذي قدم له المخطط المتحول الذي يميز الاناشيد، وسمح له بتعريف الصورة الشعرية دون اللجوء الى كليشيهات بالية من الترسانة النقدية (الرمز، المجاز، المقارنة، الاستعارة).

أصبح ما يهم بالنسبة اليه هو حركة الصورة وحيويتها وكثافتها وصيرورتها، أكثر مما طبيعتها والتوتر الذي تتضمنه والذي يحطمها حين تنبثق في إنطلاقة عملية التحول التي تجري فيها. وفي حين يلعب الرمز على مستويين، وهو ما ساهم طويلاً في عزل الدالّ عن المدلول، وفي فصل البادرة الشعرية (الكلمة) عن المسافة المسجلة فيها، لا ما وراءها في دائرة التأملات النظرية، والخداع عن التجريد، فإن الرموز الفكرية والطلاسم التي نجدها في الأناشيد تذكّرنا بحضور العلامة التي تصر على الاحتفاظ بسماكتها وكثافتها. وإذا كان الرمز اعتباطياً، فإن الرمز الفكري الصيني يقدم « تمثيلا مباشراً كما لو كان يختزل عمليات الطبيعة ». إن هذا الشرح القصير، المأخوذ من الدراسة التي وضعها فينولوزا (وهو مستكشف متحمس للثقافة الصينية ـ اليابانية في نهاية القرن التاسع عشر) يعبر بامتياز عن نوعية الكتابة الصينية وقيمتها البيانية. حين نقرأ اللغة الصينية، لا نشعر بأننا نتلاعب مع نظرات ذهنية، بل نشعر على العكس بأننا مشاهدون واننا ننظر الى الاشياء وهي تميّز مصيرها الخاص بها. ينبغي ان يكون القارىء خاضعاً إذاً للنص الذي لم يعد يتعلق الأمر بتفسيره (وهي عملية غالباً ما يكون مشكوكاً بها) بل بمتابعته عن طريق عرضه على شاشة ذهنية. فإذا كانت الجملة ما يتناسب في الطبيعة مع البرق، لا نرى اين يمكن لبنية

القارىء ان تختبىء. هكذا يتم استبعاد «الشبيه، والاخ» لصالح المستكشف. ذلك أن باوند لا حاجة له الى التعرف من جديد، إن ما يشغله انما هو المعرفة، ولا ثقافة بالنسبة اليه «إلا في حال العمل»، أي ليست الثقافة شيئاً جاهزاً إطلاقاً، إنها لا تنفك تتطور وتتقدم وتدهِش وتستثير.

إذا كان باوند لم يهتم بالارميه ولا ببودلير، وهو ما أخذه عليه تي. إس. ايليوت، فذلك لأن رمزية مالارميه، المستندة كلياً الى الايحاء (وكلنا نتذكر المقطع المشهور الذي يقول فيه: «ان تسمية شيء ما، إنما هي إلغاء ثلاثة ارباع متعة القصيدة، هذه المتعة الكامنة في الاكتشاف التدريجي: في الايحاء بالشيء المذكور، وذلك هو الحلم. إن الاستخدام المحكم لهذا السر هو الذي يشكل الرمز: الاستعادة التدريجية لشيء ما لابراز حالة نفسية، او على العكس، اختيار شيء واستخلاص حالة نفسية منه، عن طريق سلسلة من عمليات فكّ الرموز»)، هذه الرمزية مهتمة اكثر بأن ترى «الغائبة عن كل الباقات» تظهر، لا الزهرة الحقيقية المعروضة للنظر بألوانها الفاقعة، وللمس الذي يتطلبه نسيج بتلاتها المغبّر أو ساتان تويجاتها الأملس. إن باوند يصر، من جهته، على ان يسمي الاشياء ليعبر عن مذاقها الوحيد:

حين تحلم الروح على مقربة من عشبة
لا تخافوا أرجل النملة
فلورقة النفل مذاق زهرته ورائحتها.

ها قد تمَّ إذاً حل التفرع الثنائي القديم: فالروح تشارك في حياة الحواس، مثلما يغني الادراك الروح ويلزمها بأن تكون متحركة بمقدار تحرك البصر، فضولية بقدر فضول اللسان، دقيقة بدقة حاسة الشم. واذا ارادت اللغة ان تكون شريفة (ونحن هنا أمام مبدأ اساسي في اخلاق باوند وعلم جماله)، ينبغي ألا تكتفي بالكلمات بل أن تمارس نوعاً من التقشف بحيث يجري استبعاد كل تجريد (يشكل «الحذر من التجريد» حجر الزاوية في البناء الشعري)، وكل زينة نافلة، وبحيث تكون القصيدة صارمة ومباشرة ونظيفة. ما يهم هو قاعدة الكلمة الصحيحة وضرورة الإبداع: تطرح الاناشيد، من بعض الجوانب - على طريقة فلوبير في ملحق بوڤار وبيكوشيه - قاموساً حقيقياً للأفكار المتلقاة. فلنقرأ مثلاً في النشيد ٢٥:

أفكارنا جرى التفكير فيها زمناً طويلاً
....
كلمات ميتة، تحتفظ بشكلها.
تعاني

من أشكال جميلة محرومة من الحياة..

والحال أن باوند يضفي على القساوة والثبات، وحتى على العُقَدية فضائل لا مثيل لها، وهذا يقربه من شاعرة لا يبدو أنه خالطها لكنه أحبها بالتأكيد لتعطشها الذي لا يرتوي الى الكلمات، وبخاصة لطابع قصائدها «الماسي»: هذه الشاعرة هي ايميلي ديكنسون التي لم تكتب إلا لنفسها، في خلوة مقصودة، عملاً جرى اكتشافه في الأخير.

ومع أن الرسم يدخل في اهتمامات باوند الاساسية كما تشهد على ذلك الاناشيد التي تكثر فيها العودة الى رسامي الكاتروسنتو (اولئك الذين لم يكن عصر النهضة قد افسدهم بعد والذين لم يكونوا يبدعون إلا لمتعتهم الشخصية، بكل حرية، مغتبطين بسعادة وحيدة تتمثل بالتعبير عن ايمان لا يثقل كاهلهم)، مع ذلك فقد عبر باوند باكراً جداً عن اهتمامه بالنحت. إن الدراسة التي خصصها للنحات الفرنسي غودييه ـ برزسكا، الذي توفي في الجبهة بتاريخ ٥ حزيران/يونيو ١٩١٥، تشكل تقديراً مؤثراً للفنان في الوقت ذاته الذي كان باوند يبرهن فيه عن معرفة عميقة بفن النحت، فالمادة المعدنية تجذبه بصلابتها ومقاومتها. وقد حيّا باوند ايضاً، على صفحات ذي ليتل ريفيو، النحات برانكوزي الذي غدا عام ١٩٢١،

أحد أخلص اصدقائه في باريس، وذلك لأسباب مختلفة، فبرانكوزي كان يعرف كيف يجمع بين التحكم بالحجر ولطائف فن الطبخ.

إذا كان بودلير لم يجتذب باوند، فذلك من دون شك لأن «التوافقات Correspondances» بدت له مشبوهة. فنحن لا نرى لماذا يكون بوسعه الموافقة على الرباعيتين الاوليين في السونيتا: إن «الكلام المرتبك»، و«غابات الرموز»، و«الوحدة المظلمة والعميقة» كانت تعيدنا على الارجح، وبحق، الى محاولات ايمرسون ومذهب السورام، وهو ما يشعر بأنه في غنى عنه. إن الصدى الذي يردد صوت العالم الآخر، وانعكاس صورة نارسيس في المستنقع الجامل، كل ذلك سراب مزيف بالنسبة اليه يضيّع الجهد. لا بل أنّه لم يتوقف عند الثلاثيّتين، اللتين تمثلان المنحدر الثاني للحساسية البودليرية، واللتين ربما كان وجد فيهما ما يبحث عنه. لم يبق شيء في ذهنه من الأبيات التي لا تُنسى، حيث «العطور الطازجة كأجساد الأطفال.. تُنشد فورات الروح والأحاسيس».

وبالمقابل، يهاجم في پاڤانيات(*) وهذيانات القوّة البودليرية التي لم ير فيها غير آليّة سهلة:

---

* ـ الباڤانية (Pavanne) هي رقصة قديمة (م).

« إن أي ملفوفة مهترئة تُرمى على أريكة من الساتان الشاحب تُشعرك بمفعول المفارقة. ولا أقول إن بودلير ليس اكثر من ملفوفات رُميت على ارائك الساتان، الا أن الصدمة « الكريهة » في الكثير من القصائد ليست أمراً لا يمكن تحاشيه اكثر من... ».

ولا يدهشنا إذاً ان يكون لافورغ هو الذي انتصر، لافورغ عصيٌّ على الوزن بقدر ما كانت حال خفته الوقحة، عصيٌّ على التوقع بقدر « غروب التشكونيات(**) » لديه. لافورغ وقحٌ، يحالف بهذه الصفة بالذات غير المحبوب الذي يحب ويعبر عن معاناته بائحا بحبه لحظه المنكود الذي جعله يولد « منكود الحظ لكن اسمه سيأتي ». وربما يشعر باوند ايضاً بمودة مباشرة أكبر لذلك الشاعر الذي توفي في السابعة والعشرين من عمر « البؤس والسل والفقر الكريه ». إن لافورغ يتفوق على شاترتون، البطل الرومانسي بامتياز، بالضحك من الحياة التي هزئت به وخدعته، وأنكرت « الشامخ البهي » على روحه « المميزة والصريحة في الواقع كعشبة ». وباوند يستمتع بألا يفهم رجل الشارع شيئا من « شكوى الأسر المتفقة » التي يورد منها المقطع التالي:

الفن الذي لا صدر له هدهدني طويلا انا المخدوع.

** ـ cosmogonie هي علم نشأة الكون وقد تم اختصارها بتعبير تشكونية. (م).

إذا كانت اراضيه المحروثة معتزة. فكم قمحه مخيب للآمال!
دعيني أثغو بين ثنيات تنورتك التي تملأ الدير عطراً.

إذا تأملنا وفكرنا، فكيف نبرر إعجاب باوند؟ إن الفني قبل كل شيء، سرعان ما يجد نفسه وقد انحط، وأي سخرية عجيبة بالنسبة لشاعر أن ينفس منذ البدء هذا النَّفس الذي يماثله الافلاطونيون بالكلمة VERBE، وأي فرح يتمثل بالتمكن من الاحتفال بما يكون المرء محروما منه، كما لو انبثق من النقص فائضُ قوة يجعلك قادراً على أن تمتدح بالمقلوب - وتُنْشد عن وعي - هدهده الخداع، والغش، وزمن الاحباطات الطويل للغاية، زمن الغدر والمخادعات والاحابيل الخاص بصير هزلي قديم.

ثم يأتي كليشيه جميل، فالحصاد حزين في نهاية الموسم، وثمة الخروف الخاضع الذي ينقب ببلاهة - وثغاء - بين الثنايا المرسومة، المكتوبة في تنورة الدير، وتجلي عطر هو منذ الآن بخور - بعيد - دون ان تذبل مع ذلك الزهرة.

وباوند في حالة المأخوذ، لا سيما أن لافورغ قادر على التلاعب بالاصطلاحات العلمية. هكذا فالبييرو الأمرد الذي يبدو كـ «هليون مصاب باستسقاء الرأس» يمنحه أفراحاً جديدة لا تحصى. وربما فكرنا بأنه لا حاجة لدى باوند للكثير من أجل ان

يتـلى، إلا أن الجميع يعلمون ألا شيء أخطر من لعبة البهلوان هذه التي يمكن للمرء ان يكسر حقوه وهو يمارسها.

عام ١٩٠٢ تعرف باوند في جامعة بنسلفانيا الى ويليام كارلوس ويليامز وكان طالب طب وشاعراً حين يحلو له: يقدمه لنا هذا الأخير كثير التكلف والتصنع لكن لامعاً ومثيراً، وسوف يبقى باوند صديقه رغم مصائب الطريق والاختلافات التي ستفصل الواحد عن الآخر على المستوى الفني. إن ويليام كارلوس ويليامز يُدخلنا الى حياة جامعة اميركية في نهاية القرن التاسع عشر: «كنا نتكلم مع باوند بكل صراحة على الجنس، وعلى رغبتنا الاليمة بامتلاك امرأة، إلا أننا كنا نحن الاثنين «مرهفين» لدرجة لم نكن معها لنستفيد من امرأة فيما لو أمكننا ان نقع على واحدة، وهو ما كان مستحيلاً. لقد كنا من الخجل بحيث لا نتجرأ على ذلك، وكنا نعيش في أغلب الاحيان في جحيم حقيقي».

كيف يكيّف باوند نفسه مع وضع من هذا النوع؟ ينبغي ان يجود المرء بخياله من أجل افتراض أنه يرضى بالكبت. علاوة على ذلك، فإن هومر باوند محترس يقظان، ويبدو له ان ابنه لا يتجاوب مع الوعود التي توقعها أب متنبه كان يفكر بأن تبديلاً في الافق (الحل الاميركي الكبير) سيكون مصدر فعالية. في عام ١٩٠٤ عاد

إزرا الى معهد هاميلتون في ولاية نيويورك، حيث تعرَّف الى الالمانية والفرنسية والايطالية. وقد التقى هيلدا دوليتل، وهي شاعرة جزيرية اطلق لها عام ١٩١٣ الحركة التصويرية imagiste. أصبحت هيلدا (التي كان يغازلها كذلك ويليام كارلوس ويليامز وفقاً للنمط الأثيري الخاص بالحب الغزلي في حين تأخذ بتلابيبه رغبة اكثر عجلة) ملهمة باوند الذي اهداها ٢٥ قصيدة بين عامي ١٩٠٥ و١٩٠٧: كان آنذاك خطيب هيلدا بصورة غير رسمية. ومع أن والد هيلدا غا في الافلاك وحاذى السديم (كان استاذ علم الفلك في جامعة بنسلفانيا) فقد سارع الى اعتبار شاعر شاب كباوند لم يصبح بعد أهلاً للزواج: وهكذا انطفأ الحب الشعري البريء دون ضجيج: ان الحركة التصويرية كلها تدين بولادتها لمصائد تلك التي افلتت من باوند لتتزوج عام ١٩١٣ الشاعر الانكليزي ريتشارد الدينغتون.

إنه لمن المفاجيء ألا يكون مشروع عاطفي فاشل كهذا قد أدى الى مرارة طويلة الأمد، بينما كانت كل مغامرة عاطفية، في سياق سنوات التحفظ الخجول تلك، التزاماً أقصى، وذلك حتى بالنسبة لشخص كستيفن كراين، مع انه منعتق، الا أن هذا الانعتاق لا يصل الى درجة التخلص من واحدة ككورا cora اصبحت مربكة. ونعتقد ان باوند قد عاش زمناً طويلاً حياً عفيفاً مثل تروبادور يمارس الحب من بعيد، كما لو كان القرب والاحتكاك يكسفان وهج

ذلك الحب. ان التربية العاطفية سوف تتأخر الى حين لقاء عازفة الكمان اولغا رودج في باريس عام ١٩٢٣ . لقد تأخر ذلك لكن ليس كثيراً، ولم يخسر الفن من جراء هذا التأخر، إنما العكس هو الذي حصل، حيث ان فن الطباق الموسيقي يدين بالكثير لاولغا رودج.

وبدءاً بعام ١٩٠٥ سوف يكرس باوند نفسه بشكل خاص لدراسة اللغات المشتقة من اللاتينية، وهو ما يشكل منطلق الكتاب الذي نشره في لندن عام ١٩١٠ بعنوان روح الرومانس. لقد شغف بالمسرح الاسباني (تيرسودي مولينا، لوبي دي ڤيغا)، وبالشعر البروڤانسي والايطالي دون ان يتخلى مع ذلك عن الشعراء اللاتينيين، ولا سيما كاتول واوڤيد. ولقد اتقن الغرابة وتبلور تصنعه الأدبي في الوقت الذي كان يؤلف فيه القصائد التي نشرها في الديوان الاول الذي نشره في البندقية عام ١٩٠٨ بعنوان آلومي سبنتو.

وفي عام ١٩٠٦ تلقّى منحة سمحت له بالمضي الى اوروبا. وقد أقام لوقت قصير في لندن حيث اشتغل في المتحف البريطاني، ثم في باريس واسبانيا حيث واصل ابحاثه حول لوبي دي ڤيغا. وفي برادو وقع أسير سحر الفيلاسكيز، فقد كان ذلك أول احتكاك وثيق بالمادة التصويرية، وكانت التجربة حاسمة. وقد بدأ كتابة اطروحة

حول لوبي دي ڤيڤا، إلا أنه لم ينهها لأنه رفض الانصياع للقواعد الاكاديمية، فهو يعرف انه مبدع اكثر مما هو جَمَّاع.

لندن وباريس
راباللو والرس بوبليكا.

إذا كانت اواسط القرن التاسع عشر الفترة الاكثر سطوعاً في الادب الاميركي الى حد أن المرء يصاب بالدوار لمجرد التفكير بأن پو، وايمرسون، وتورو، وويتمان، وملفيل، وهاوثورن كانوا متعاصرين، فالعقد الثاني من القرن العشرين لا يقل خصباً بالعباقرة في لندن، حيث ضرب كل الفنانين موعداً للقاء هناك. وصل باوند الى لندن في ايلول/سبتمبر ١٩٠٨ ولم يكن يحمل من متاع الدنيا الا عدة نسخ من ديوانه آلومي سبنتو المنشور في البندقية. ولم تمر بضعة اشهر حتى كان يشارك بقوة في الحياة الادبية، بفضل مساندة الناشر ألكين ماتيوز: ففي ٢٣ شباط/فبراير ادخله ماتيوز الى نادي الشعراء حيث التقى على وجه الخصوص جورج برنارد شو، الا أن التاريخ الذي لا يُنسى هو من دون شك ٢٢ نيسان/ابريل ١٩٠٩، حيث تعرف باوند الى تي. إي. هولم، الفيلسوف والناقد الفني. لقد وجد باوند فيه شخصاً قريباً جداً من اهتماماته الشخصية، شخصاً ثاقباً وقوياً في الوقت ذاته. وقد مات هولم في الجبهة في ٢٨ ايلول/سبتمبر ١٩١٧، تماماً كالنحات غوديه برزسكا: إن النشيد السادس عشر يسترجع ذكرى تي. إي. هولم في

الجبهة، محاطاً بالكتب التي استعارها من مكتبة لندن، وقد «عبرت المكتبة عن استنكارها»، واخطأ هولم الذي جرح للمرة الاولى في قراءة كانتْ بالمستشفى، في ويمبلدون، وفي قراءته بالنص الاصلي، وهو ما استنكرته السلطات ايضاً: فمن الصعب ان يروق المرء للآخرين في القرن العشرين.

لقد كتب برغسون في رسالة توصية وجهها الى حكماء كامبريدج الذين اساؤوا معاملة هولم الشرس والمتطلب: «يسرني ان اشهد أني اعتبر السيد تي. إي. هولم كدماغ ذي قيمة عظيمة. فإما اكون مخطئاً جداً، وإما يكون معداً لإنتاج اعمال مرموقة ومهمة في حقل الفلسفة عموماً، وخصوصاً في حقل فلسفة الفن». إن للحرب ذوقاً إذا لم تكن تفكر، وهي قد صفت حسابها دفعة واحدة مع الفلسفة الواعدة للبطل رغماً عنه.

إن هولم الملم بالحركات الفنية وبآخر الاتجاهات في حقل الرسم والنحت، والذي حلل اعمال سيزان وبيكاسو وابستاين وبرانكوزي، يعلن قانونه الاعظم القائل بأن «فناً هندسياً جديداً يولد الآن يمكن اعتباره مختلفاً، من حيث طبيعته، عن الفن الذي سبقه لأن فيه شبهاً كبيراً بفنون الماضي الهندسية» و«بأن هذا العبور من الفن «الحيوي» الى الفن الهندسي ينتج عن تبدل في

الحساسية (سوف يتجلى سريعاً)، عن تبدل في السلوك العام، وهذا السلوك الجديد سيكون بطبيعته غريباً عن الأَنَسيَّة التي كانت مهيمنة منذ عصر النهضة. وهو سينطوي على وجوه الشبه مع السلوك الذي عبَّر عن نفسه في الماضي عن طريق فن هندسي».

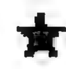
لا شك ان هولم بالذات هو الذي حض باوند على قراءة ريمي دي غورمون فيما بعد. وإذا لم يكن هولم منظر المدرسة التصويرية، فقد قدم لها على الاقل مصطلحاً نقدياً مستنداً الى دقة علمية، «حجر زاوية الفنان، وضمان شرفه واصالته». لقد هاجم باوند للمرة الاولى عصر النهضة في روح الرومانس، مقتفياً في ذلك اثر هيوم، آخذاً على ذلك العصر حذلقته، وزخارفه، ونقص المتانة فيه (كان يفكر ببترارك على وجه الخصوص). ومن الراجح ان هولم قد ذكره بأن «كل شعر يتوقف على الاحاسيس». وقد قرأ باوند آنذاك في الشعر البروڤانسي استمرار الطقوس الوثنية وحضور اوڤيد. إن آربو دانيال، «مايسترو الحب العظيم»، مثله مثل اوڤيد «دكتور العشق»، لا يهتم بالاخلاق، و«غاية الفن أن يخلق الانخطاف»: لا الاشتعال كلهبة خالصة كما كان يتمنى معلم الانخطاطيين، والتربايتر، ولا ممارسة اختلال كل الحواس كما كان يدعو رامبو، بل بلوغ الجمال المتشنج (مع ان باوند مر بجانب بريتون دون ان يراه).

إن عـام ١٩٠٩ عـام بـاذخ بـالنسبـة لبـاونـد، فهـذا «الـبركـان المتوحد» حسبا كان يعرّفه ييتس، يحتفظ بعنفه لكنه يفقد توحده. وفي حزيران/يونيو ١٩٠٩، فتح له فورد مادوكس هويفر (الذي سيصبح فورد مادوكس فورد بهدف الافلات من زوجته الاولى، دون ان يتمكن من ذلك كلياً) أبواب ذي إنجليش ريفيو، ومذ ذاك اصبح يحاذي كل أدب ذلك الزمان: كونراد، توماس هاردي، هنري جيمس، ييتس، غـالسوورثي، وهي الاسماء الاكـثر سطوة واشتهاراً، علاوة على ويندهام ليويس، الأخ الصديق - العدو، الرسام اكثر مما هو كاتب، ذلك الذي سوف يصحبه في المغامرة الفورتيسية عام ١٩١٤.

لقد رسّخ فورد مادوكس فورد فيه عذوبة اللغة، واخضرارها وبساطتها المباشرة، وفضيلة الضحكة الهوميرية، التي تلائم كل من يستطيع تقديم نقد فعال «وهو يتدحرج على أرضية الضحك» (تمرين تربوي سام، إذا اردنا تصديق الشاعر). لقد حيا باوند في ويندهام ليويس الظـاهرة الاكـثر نـدرة: انكلـيزياً نجّح معجزة ان يكون اوروبياً ايضاً... الكاتب الانكليزي الوحيد الذي يمكن مقارنته بدوستويفسكي، إلا انه اسرع من دوستويفسكي، يسافر ذهنه بشكل اسرع، وبصورة مفاجئة اكثر. اننا ندين لويندهام ليويس باللوحة المدهشة التي رسمها لباوند والتي يمكننا ان نراها في تايت

غاليري، باوند بقامته المديدة، باوند منهك ومأساوي، باوند منكفىء الى الداخل عبّرت عنه اللوحة بكل حضوره المدهش: هذا الرسم، مضافاً الى النصفيّة الهيرية ومخططات غوديه ـ برزرسكا، يشكل الوثيقة الأكثر قيمة في جدول الرموز الباوندي.

لقد حاز الريفي المجهول، في ظرف عام، على أوراق نبالته: لم تكن ام باوند تترك مناسبة تمر في اميركا دون ان تتباهى بعمل الشاعر اللامع، فلا يصدر عن الابن العجائبي عمل، مهما يكن ضئيلا، إلا وتصل اخباره الى المحليات. إلا ان باوند لم يسكر بخمرة النجاح، فهو يرتب افكاره بثبات ودأب واصرار، ويصغي ويتعلم شاكراً، ولا يخجل يوماً بالعرفان بالجميل وكيل كلمات الاستحسان. إن رسائله تشهد على تعلقه بأصدقائه الاميركيين وإخلاصه لهم: وما علينا للتأكد من ذلك الا أن نتصفح مراسلاته مع ويليام كارلوس ويليامز. لقد دارت مخاصمة حبية بين باوند المقتلع من جذوره وويليامز الذي يصر على العكس بعناد على عدم مغادرة ارض اميركا، علماً أن ثمة هنا ايضاً لغة ينبغي اكتشافها.



التقى باوند في كانون الثاني/يناير ١٩٠٩ الروائية اوليفيا شكسبير، وقد تزوج ابنتها دوروتي في الثامنة والعشرين من عمره،

بينما كانت دوروتي في السابعة والعشرين. في اللقاء الاول بين باوند والسيدة والآنسة شكسبير، في احد ايام كانون الاول/يناير، فُتن الشاعر بصورة خاصة بالأولى. وفي شباط دعي للغداء، وسرعان ما احيط بالاهتمام واصبح من اهل البيت. وقد صرح قائلا: «انهم الاشخاص الاكثر مدعاة للمودة في لندن»، وكانت اوليفيا شكسبير هي التي قدمته لييتس، الشاعر الذي كان باوند يتمنى اكثر ما يتمنى لقاءه، وبفضلها اصبح عضواً في ندوة الاثنين الصغيرة. وفي نيسان/ابريل ١٩١٠، التقت اوليفيا ودوروتي شكسبير باوند من جديد في ايطاليا، وقد اقام الجميع في سيرميون على بحيرة غارد، وذهبوا معاً الى البندقية، وقد كان باوند بصحبة اوليفيا شكسبير حين اكتشف صدفةالنحات غوديه برزسكا، خلال زيارة للألبرت هول.

على ضوء هذه الوقائع، تبدو لي ضرورية صياغة فرضية، تخالطها الصدفة والشك، لكن كذلك وزن البداهة. فنويل ستوك، الذي خصص سيرة حياة لإزرا باوند تتسم بالجدية والصبر، لا يشير إطلاقاً الى أي علاقة انثوية. يظهر باوند كما لو لم يكن أحس يوماً بالرغبة، وكما لو قصر اهتمامه ونشاطه على القضايا الذهنية. وهو ما جرى بالفعل: فالابن الوحيد عوليس، الذي افتتن بالأم، تزوج الابنة التي هي اخته بصورة من الصور، وهو يشعر ببعض الشرود

لكن كذلك بعرفان الجميل. ويقدم نويل ستوك حول هذه النقطة، ومن دون ان يدري، ملاحظة تعزز هذا الافتراض، يقول: «استقلت السيدة والآنسة شكسبير القطار في اتجاه البندقية، بصحبة باوند، وفي الطريق استمتعتا بملاحظات جيرانهما الذين تساءلوا إذا كان باوند ودوروتي شقيقين او خطيبين»، إذ لم يكن يظهر من سلوكهما ما يسمح باكتشاف علاقة غير اخوية، أو بالتأكيد ان هذا الثنائي الشاب يكنّ شيئاً آخر غير الصداقة، إلا أن الايطاليين ثاقبو الملاحظة ونادراً ما يخطئون في هذا المجال.

وسوف ننتظر الى عام ١٩١٤ لكي نرى غودييه - برزسكا ينحت ملامح باوند في المرمر: لقد كانت تلك النصفية المشهورة، التي سماها النحات «الرأس الهيري الخاص بإزرا باوند»، كانت ابداعاً جريئاً يظهر فيه وجه باوند كعضو ذكورة عملاق. فيما كان باوند يتوضّع* امام غودييه في يوم من الايام، قال له هذا: «يجب ان تفهم ان ما أنحته الآن لن يشبهك، لن يشبهك. سيكون مجرد تعبير عن بعض الانفعالات التي يوحي إليّ بها طبعُك». ويكفي ان نقارن الصور التي بحوزتنا عن باوند، العائدة الى تلك الفترة والتي تقدم لنا باوند ناعماً وحالماً، بعيداً بعض الشيء ومنطوياً على نفسه، باوند من

* - يتخذ وضعا أمام فنان يرسمه أو ينحت له تمثالاً. (م).

عصر آخر بما يظهر من رهافة في ملامحه، وتكييف في تعرجات وجهه، يكفي ان نقارنها بالتخطيطات والرسوم التي تركها لنا غوديه ـ برزسكا، وهي رسوم تدهشنا بقوتها وصلابتها وحضورها العدائي، حيث يبدو الوجه قاطعاً، صارماً بوضوحه دون ان يتكشف مع ذلك التعبير الخاص بالشاعر، لكي نندهش حيال حدس النحات، كما لو أن غوديه توقع ان يتصلب وجه باوند إذ يتميّز ويكتشف خلف المظاهر بالذات. لقد قدم باوند المديح والإجلال للنحات عام ١٩١٦، وكان يخالط ذاك عرفانٌ بالجميل مندهشٌ. هذه التصفية سوف تلازمه على الدوام، فنحن نجد رأس باوند الهيري تحت الاشجار، في البستان الاخير بمعتزله الأخير، لدى ابنته ماري دوراشفيلتز، في تيرولو دي ميرانو.

*

غادر باوند لندن نهائياً عام ١٩٢٠: إن هوغ سلوين موبرلي (المنشور في لندن عام ١٩٢٠) هو وداع للماضي ووعد بالمستقبل في آن معاً. ويبدو لي أن المنعطف الحقيقي في حياة باوند يرتبط بذلك التاريخ بالذات، فمنذ عام ١٩٢٠ كرّس نفسه كلياً للأناشيد، ونحن نرى أن النص يشهد تحولاً مدهشاً كما لو ان الشاعر لم يعد يبحث عن نفسه. هكذا يحتفل النشيد الثالث عشر، النشيد الصيني الاول، بالنظام والرزانة والانسجام:

حين يتوصل الامير الى أن يجمع حوله كل العلماء
والفنانين، تُستخدم موارده حينذاك بشكل سليم...
كل واحد يمكن ان يستسلم للإسراف،
ومن السهل ان يخطىء المرء الهدف،
لكن من الصعب ان يقف صامداً في الوسط.

يمكن ان نعتبر ان باوند لم يصبح راشداً حقاً إلا حين ترك عائلته بالتبني لكي «يعيش حياته». لقد تحرر اخيراً في باريس، وتقدم ترجمته عام ١٩٢١ لكتاب ريمي دي غورمون فيزياء الحب؛ دراسة حول الغريزة الجنسية، التي وضع لها العنوان التالي: فلسفة الحب الطبيعية، تقدم لمن يود ان يتابع تطور الشاعر مؤشراً دقيقاً للغاية. فللمرة الاولى يهتم باوند جدياً بمشاكل جنسية (جدياً وبشكل حاد): إنه يؤيد ريمي دي غورمون، ويشاركه الاعتبار بأن ثمة علاقة اكيدة بين «الجماع الكامل ونمو الدماغ». مذ ذاك غدا يتكلم على العمل الخلاق بتعابير الاخصاب، ويقول لنا نويل ستوك ان باوند قد صرح بأن عهداً جديداً، عهداً وثنياً (يمكن ان نسميه العهد الباوندي) قد بدأ في ليل ٢٩ - ٣٠ تشرين الاول/اوكتوبر ١٩٢١. ان الشاعر سوف يعيش تحولاته لأنه شرع يحب أخيراً، وذلك مثل اوفيد، آخر الوثنيين، الذي بادر الى تأليف التحولات في العام واحد من تقويمنا، محصّناً في وجه كل الإرث

اليهودي ـ المسيحي الذي رفضه باوند مذ ذاك. وحوالي عام ١٩٢٣ (وربما قبل) التقى مجدداً في باريس عازفة الكمان اولغا رودج، فكان ذلك بداية علاقة طويلة، ومخلصة لن تتوقف إلا مع موت باوند. وقد انجبت اولغا ابنة باوند، ماري، في التيرول الايطالي في ٩ تموز/يوليو ١٩٢٥.

اما باوند فكان قد قرر منذ عام ١٩٢٤ ان يستقر في ايطاليا.

نظريات وقضايا

بفضل إزرا باوند اكثر مما بفضل اي شخص آخر، غدت « الثورة » او « النهضة » (أو أي تعبير آخر يصف انطلاقة الشعر الحديث نحو حرية أكبر) ممكنة.

هاربيت مونرو

شعراء وفنهم

جرى الخلط طويلا بين التصويرية والرمزية لمجرد انه لم يتم احترام كتابة الكلمة بالفرنسية فجرى الكلام على Imagism بدل استعادة التعبير الذي اختاره باوند: Imagism . إن الحركة ترتسم للوهلة ذاتها بين العديد من الـ «ism» التي تنتشر في التاريخ الادبي، وهي تفقد قوة تأثيرها ودقتها. فإذا عرفنا مدى كره باوند للتجريد، يتوضح لنا كم يمكن لتبديل في الكتابة، مهما يكن طفيفاً بحد ذاته، ان يؤدي الى تعديل جذري في الحركة، وكم يمكن ان يشوهها، إن الحركة التصويرية ولدت من الصورة كما تظهر في حقلي الرسم والنحت، فقد عاش باوند في لندن وفي باريس بين الرسامين والنحاتين، وساهمت بعض المُبادلات في بلورة أذواقه وتكييف فكره وتوجيه التصميم الثابت على مشروع محدد في عام ١٩١٢، أي العام الذي أطلقت فيه هاربيت مونرو مجلة شعر في شيكاغو. إن

البرناسية هي التي جذبت باوند، وفتنته، لا الرمزية، فقد صرح في احدى رسائله بما يلي: «درستُ غوتييه، وأنا أحترمه». بالمقابل، ليست التصويرية هي الرمزية، فالرمزيون كانوا يلجأون الى «التداعيات» اي الى التلميحات، الى المرموزات تقريباً. ان لرموز الرمزيين قيمة ثابتة مثل الاعداد الحسابية: ١، ٢، أو ٧. أما صور التصويريين فلها معنى يمكن ان يتبدل مثل العلامات الجبرية أ، ب، أو ي. (فلنفكر بجملة فلوبير: «يقع الفن في منتصف الطريق بين الجبر والموسيقى»). ويتحدث تي. إس. ايليوث، من جهته، بالمزيد من الدقة، فيقول:

«كان باوند سريعاً في تقدير فرادة لافورغ وكور بيير. لقد عرف كيف يختار بين صغار شعراء الحركة الرمزية. إلا أنه رفض مالارميه، ولم يهتم إطلاقا ببودلير».

وفي عام ١٩١٨ خصص باوند دراسة قصيرة لغوتييه، مشدداً على الميزة الماسية التي يتسم بها ديوانه Emaux et Camées، وعلى صلابة الرسم الشعري وثباته:

«اعني بكلمة «صلابة» ميزة هي من الفضائل الشعرية بصورة شبه دائمة. وأعني باللطافة ميزة معاكسة ليست دائما عيبا. إن تيوفيل غوتييه يحضنا على أن نقتطع مادتنا الشعرية من مقلع

صلب... إنه يحاول ان يعبر، انطلاقاً من هذه الصلابة، عن سلسلة من العواطف ويتوصل هكذا الى ان يكون شاعراً حقاً».

كما أن باوند يُعجب بوضوح جيمس الذي يعبّر في الجمع بين الالوان المعتدلة والمجاز المرسل المعتد والمتحفظ، عن كل ما تلتقطه «نظرته الشريفة» من مضطرب وعكر: اختلال توازن العلاقات الانسانية او خواؤها بانتظار التطلعات الخرساء، الذي يبقى انتظاراً غير مستجاب على الدوام. وفي الأخير، إن الفنان الذي يعتبره باوند دليله ومعلمه إنما هو فلوبير، بسبب إتقان فنه. لقد كان تأثير فلوبير حاسماً، وثمة درسان اساسيان يستخلصان من هذا اللقاء: فمن جهة، انه ينبغي ان تتقن كتابة الشعر تماماً كما النثر، ومن جهة أخرى ان ميزة عمل ادبي إنما ترتكز على احترام الكلمة الصحيحة.

وقد رأينا ان الاستراتيجية الباوندية لا تمليها الأنا الحريصة على اكتشاف نفسها او العثور على نفسها مجدداً، انها تتبع على العكس طرقاً تفتحها لها الذاكرة لأن «ربات الشعر هن بنات الذاكرة». لا جيشانات مسهبة ولا تدفقات عاطفية، فالشاعر لا يكتب باسمه لأن ابداعه يشمل كل الارث الثقافي الوارد الينا من الماضي. وكما ان باوند لا ينفك يحيّي الاجداد الذين كوّنوه ودربوه، يحلو له دائماً ان يشير الى المعاصرين الذين ساعدوه على بلورة فكره:

« لقد اوضحت ان الدّين الشخصي حيال سابقيَّ قد اقتصر على انتقادات، لا اكثر، لمؤلفاتي خلال حياتي وجّه احدها ييتس، والثاني بريدجز، والثالث هاردي، ووجّه الانتقاد الرابع منذ زمن قصير رئيس اساقفة روماني، ووجّه الخامس والأخير فورد، وهو الانتقاد الاكثر حيوية، او المساوي على الاقل لانتقاد هاردي ».

إن تناسق الاناشيد بجمله إنما يستند الى ذلك العرفان بالجميل الذي يدفع الشاعر الى الاحتفال بالحضور المؤثر لكاتبي الحوليات، والمترجمين المجهولين او المعلمين المنكفئين الى الظل، والمنسيين والمهملين. خلف ثقة الاناشيد، هذه الثقة المرتكزة على تعامل طويل مع أشهر النصوص في الثقافة الاوروبية (الشعر الاغريقي واللاتيني، والبروفانسي، والقروسطي، وما قبل الرافاييلي) الصينية، واليابانية (ألـ نو، احد الاشكال الأكثر رهافة في الفن الدرامي)، او مع اكثر تلك النصوص غموضاً، نلمح عمل المترجم الذي حصل على معلوماته مباشرة ولا يحمل معه غش ثقافة من الدرجة الثانية. لقد كتب هوغ كينر في مقدمته لترجمات باوند:

« تمثل الترجمات في هذا الكتاب تبادلاً في الصوت والشخصية مع الموتى، بعض الموتى الذين يبقون بعد مئات السنين وآلاف السنين من الاحداث التي تأخذها الريح في طريقها ».

إن فنّ الانـاشيـد يكمن في رنـة هـذا الصوت وفي تغيّراتـه المضبوطة للغاية وسهلة التعرف اليها للغاية، في حين يعيد النشيد ايضاً تساوقات صوتية مألوفة، رغم ما في ذلك من المفارقة والغرابة.



إذا كان التعلق بالكلمة الصحيحة يشكل حجر الزاوية في الحقيقة الشعرية (ألم يقل فلوبير: «ليس هنالك غير كلمة واحدة يمكنها ان تعبر بشكل كامل ومحكم عن شيء أو فكرة، وهذه الكلمة هي التي يجب ايجادها حتى ولو امضينا ثمانية ايام نفتش عنها»)، فثمة مبدأ ثان أشرف ايضاً على ولادة الحركة التصويرية، هذا المبدأ هو: «عدم استعمال اي كلمة لا تساهم في العرض».

إذا عدنا الى السيرة الذاتية التي كتبتها هارييت مونرو بعنوان حياة شاعرة، نجد انها تحدد اصل مصطلح التصويرية، كما اخذته عن باوند، فتقول:

«ظهر المصطلح للمرة الاولى في مقدمتي لـ تي. إي. هولم في نهاية ردود. لقد كان هدف هذه القضية، التي بدأت بشكل نزق، ايجاد جمهور لقصائد إتش. دي.».

في كانون الثاني/يناير ١٩١٣، نشرت مجلة شعر عدة قصائد

لـ إتش.دي. (هيلدا دوليتل). قصائد نموذجية من حيث كانت تشير افضل من اي شرح الى المسافة الشعرية التي كان التصويريون يريدون اتباعها في الفرز المبحثي Thématique الذي كان يحكم تناسق إبداعاتهم. إلا أن هذا التعاون لم يكن يمكن ان يستمر، رغم انه لم يكن عرضياً. فهيلدا كانت تشارك باوند بعض قناعاته الاكثر عمقا من مثل ان الجهال « خطر وأن النشيد لا يمكن أن يسمو اذا لم يحركه ارهاب قرباني »، إلا ان قصائد هيلدا تعبر كذلك عن حميّة تَوحُّد وقور. هذا الشعر الجزيري يؤكد سموه، وبالتالي ابتعاده، إنه يخرج عن المدارس والحركات منكفئاً الى سرّ تفرده. وسيحدث التبادل الأخير بين هيلدا دوليتل وفرويد في التقريظ بالغ الجهال الذي وجهته للفيلسوف، بعنوان آية تقدير لفرويد. لقد كانت هيلدا تلقي بنفسها، في لا تسقط الجدران، وسط دائرة محدودة وجامدة، مؤكدة صلابة نيتها وعزمها وحدَّة ذاتية مُدَّعى بها بشكل مكشوف. وفي حين لا ينفك باوند يكرر التزامه تجاه الشعر، رباطاً وموقعاً، عقدة وارادة تواصُل، فإن اهتماماً من هذا النوع غريب عن هيلدا دوليتل. لقد كتب باوند الى هارييت مونرو، متكلماً على قصائد هيلدا، قائلاً:

« هذا هو نوع الانتاج الاميركي الذي يمكن أن أعرضه هنا في باريس دون ان يكون في ذلك ما يضحك. إنه موضوعي ـ لا

ثرثرة، إنه مباشر ـ ليس من نعوت كثيرة، ليس من استعارات لا تتحمل التحليل. إننا امام لغة واضحة كاللغة اليونانية!».

وفي مجموعة ردود المنشورة عام ١٩١٢، ظهر على مدى صفحتين العمل الشعري الكامل الخاص بـ تي. إي. هولم: خمس قصائد قصيرة لا غير... وقد كان باوند يجد كذلك في مؤلف تأملات احد المتحمسين للكلمة الصحيحة، ومنظراً مشغوفاً بالجمال، وعدواً للارتباك والاختلال، ومعجباً بالفن «الهندسي» ذي الخطوط الصارمة وكان تي. إي. هولم يبشر على طريقة الانبياء بما يلي:

«إني اتنبأ بأنه اقترب الوقت الذي سيصبح فيه الشعر ذا صلابة وصرامة كلاسيكية كلياً».

ان هولم يعارض سيولة الانطباعية والسديمية الرومانسية بتركّز «الفن الهندسي» وتوتره وكثافته، وهو انتاج حتمي ـ كما يعتقد ـ للحساسية الجديدة.

«بصورة عامة، يبدو انْ ثمة رغبة في التقشف والعري، وجهداً لإيجاد بنية والتخلي عن فوضى الطبيعة والاشياء الطبيعية واضطرابها».

وفي حين يتأملُ شبنغلر في الانسان الفوستي ولا نهائية تطلعاته غير المحدودة (ما ينقله شاول بيلو بالطريقة التهكمية فيصبح معه

« الكرنب المملح والمخلل الشينغلري »)، يعتبر هولم، على العكس، انه يمكن للجمال أن ينوجد في « الصغير، والجاف ». إن احدى قصائد ديوان برسونا (١٩٠٩)، ذي العنوان المعبر، تترجم تماماً إرادة باوند التملص من روح نهاية القرن. يتعلق الأمر بـ « تمرد على الروح الغسقية في الشعر الحديث »:

كنت أود ان أخض خمول هذا العصر، واستبدل الظلال
بأشكال قديرة.
والأحلام بالرجال.

وفي عام ١٩١٣، تتوجه قصيدة « معاهدة » الى والت ويتمان: لقد انعقد التحالف إلا أن الاعتراف لا يتم من دون تحفظ:

أعقد معك معاهدة يا والت ويتمان
لقد كرهتك زمناً طويلاً
آتي اليك كطفل غدا كبيراً.
مع والد عنيد؛
غدوت كبيراً في السن الآن بحيث يصعب التفاهم
أنتَ الذي قطعت الغابة الجديدة
وها آن الأوان للنحت.
لكلينا النسغ ذاته والجذر ذاته.

وكما أن ويتمان تمرد على التقليد الدمث، فقد تمرد باوند على

الذبول المائع، والحنين الرتيب اللذين تميزت بهما نهاية قرن انحطاطي ومتهَك (مع أن باوند قد ضحى في البدء للطقوس ذاتها، بيد أنه تدارك نفسه سريعاً). التحق باوند بقناعات هولم لا بالرؤى الشبنغلرية، هكذا صرف شبنغلر بطريقة فروسية في كيف نقرأ (١٩٣١):

« ... إن المؤلفين من طراز شبنغلر الذين يجهدون للاضطلاع بتأليف، يفعلون ذلك في الغالب دون أن يعرفوا التفصيل بشكل كاف: إنهم يحشرون اشياء قابلة للتمدد والضغط في مقولات كما لو كان الامر يتعلق بأكياس كاوتشوك ويحدون من مراجعهم ومصلحتهم مفترضين ان الحماقات التربوية التي قاموا بها تشكل خطأ مشتركاً على مستوى الجميع... ».

معاصر ومعلم

تُمَيِّز جرترود شتاين بدقة بين « معاصرين » و« حديثين »: فالـ « حديثون » ظواهر عابرة بينما « المعاصرون » هم المبدعون الحقيقيون، الشاهدون على زمانهم وحرّاس الماضي في الوقت ذاته:

« المبدع معاصر مكتمل لدرجة انه يبدو سابقاً لجيله، وهو يتطلع، من أجل ان يطمئن في الحياة اليومية، الى الحياة مع أشياء الماضي اليومية، إنه لا يتطلع الى الحياة كمعاصر مثل المعاصرين ».

ولقد عاش باوند « تمزّق المعاصرة ». عانى منه في البدء لأنه لم يعدل ابداً عن الاختيار ولا عن الالتزام (كانت بعض الخيارات بائسة منكودة الحظ كما سنرى فيما بعد) إلا أنه لم يبق لا مبالياً حيال أي شيء، إنه يشبه شخصية بيف برانون الواردة في القلب صيادٌ متوحد لكارسون ماككوليرز، حيث يرسل نظره في الوقت ذاته الى الماضي، والى المستقبل، « تغوص العين اليسرى في الماضي بينما تتأمل العين اليمنى، مرعوبة، مستقبلاً من الظلمات والأخطاء والخراب ».

وهذا صحيح بشكل خاص بالنسبة لخلقه الأدبي كما بالنسبة لنظراته النقدية الثاقبة. فباوند لا يمر مرور الكرام على سطح الظاهرة الأدبية، انه يتملكها باندفاع يستبعد كل غيرة وضيعة، إذ كيف يكون بوسعه ان يغار بخصوص ما أصبح ملكاً له؟ من هنا ازدراؤه للتجريد وللتعميات السهلة ولكل الرطانة البيانية الخاصة بنوع من النقد يطحن حتى الشبع الافكار الجاهزة ويهرّ بالتذاذ تعبيراً عن شبعه:

« كان مرض القرن الماضي يتمثل بالتجريد، وقد شاع كالسل ».

وهكذا قدّم النصيحة الاساسية التي سوف توجّه كل تصميمه: « إحذر التجريد ».

من هذا الامتحان الدقيق وتكرار الكلام ذاته سوف تنبثق الاناشيد، كما تشهد على ذلك افتتاحية القصيدة التي تبدأ بترجمة للكتاب الحادي عشر من الاوذيسة « كتاب الموتى ». وسلوك هذا الطريق ليس صدفة، بل هو مقصود تعبيراً عن التقدير وعرفاناً بالجميل.

ومن دون ان يلجأ باوند الى تعابير جرترود شتاين ذاتها، يطوّر الفكرة ذاتها حين يصر على تبيان الفرق الذي يفصل « المبدعين » عن « المعلمين »:

« يكتشف المبدعون طرائق خاصة... اما تعبير المعلمين فينطبق بوجه أخص على المبدعين الذين يضيفون الى أعمالهم الابداعية الخاصة قدرتهم على تمثُّل عدد عظيم من الابداعات السابقة وتنسيقه ».

ومن المناسب تصنيف ج. شتاين وباوند وجويس بين « المعاصرين » و« المعلمين ». ولقد تكلم و. ك. ويليامز على أعمال ج. شتاين مكتشفاً طرائق وتصنُّعات متقاربة بشكل مدهش بين ج. شتاين وشترن، وهو يعلن:

« فليكن مفهوماً أنه يمكن ان نجد بذور الاعمال الادبية المبدعة في كتابات الأزمنة الخوالي، إلا أن تلك الاعمال لا تهم الحاضر إلا بما تنطوي عليه من جوانب حديثة ».

وهي شهادة مهمة إذ لا يمكن ان نتهمه بالتحيز، فالحكم الذي اصدره ويليامز لا يدين بشيء لأي من الناس، ويكفي ان نقرأ المراسلة بين باوند وويليامز لتبين صحة ذلك. من جهة اخرى، لا يشارك ويليامز باوند كل قناعاته، بل هو يأخذ عليه بوجه خاص إيمانه بالكوسموبوليتية الثقافية، وربما تجاهله للظاهرة الاميركية التي يعلق عليها ويليامز اهمية مطلقة لأن هذه الارض الغريبة جزئياً والعدائية احياناً تثير حماسه.

من الصورة الى الفورتكس(*)

في آذار/مارس ١٩١٣ ظهر في مجلة شعر (مجلة استها هاربيت مونرو في شيكاغو في السنة السابقة) مقال باوند المشهور الذي ينطوي على المبادىء الثلاثة التي قامت عليها الحركة التصويرية، وهي:

١ - التقديم المباشر لل «موضوع» (أكان ذاتياً او موضوعياً).

٢ - تحاشي استعمال كلمات لا تساهم في هذا التقديم.

---

* - الدوّامة او الدردور. (م).

٣ ـ بما يخص الايقاع: التأليف عن طريق اتباع الجملة الميلودية لا عن طريق اتباع المِسْرَع(**).

وقبل نشره هذه المبادىء، وافق عليها كل من هيلدا دوليتل وريتشارد الدينغتون. إلا أن الحركة التصويرية سوف تشهد كوارث، ففي صيف ١٩١٤ دعت آمي لويل الى مأدبة تصويرية، بيد انه إذا كانت الاطباق الأولى إيماجية (تصويرية) فقد نادت المشروبات بـ «آميجيتها» (نسبة الى آمي)، وفيما كان يأكل الشعرُ النهمُ على الدوام، كان باوند يُعد تلاعبه بالكلمات الذي سيشهد نجاحاً باهراً ويقرر الانفصال عن الحركة، فقد اقترفت آمي لويل جريمة قدح في الذات الملكية لا تغتفر. أما باوند فبقي مخلصاً لمسلّماته الاساسية برفضه المساومة، فهو يسخر من الاعلانات الصاخبة ومن طموح الاقوياء، إلا أن آمي لويل اكثرت من التصريحات المتعجرفة والساذجة:

«لم تبدأ الحركة التصويرية تلقى الاحترام إلا حين نزلتُ الى الحلبة وخرج إزرا باوند منها. إن المصطلح مصطلحه، فالفكرة كانت في الجو، لكن تبدل موقف الجمهور، والانتقال من التهكم الى الاحترام إنما هو من عملي انا».

** ـ مؤقتة موسيقية. (م).

هل هذا غرور أم عدم ادراك؟ الاثنان معاً على الارجح، إلا أن باوند يمسك بمشروعه ويحتفظ به في تجويف قبضته المغلقة:

«ربما سيصل الناس الى الاعتقاد بأن ما يهم في الفن هو نوع من الطاقة، شيء يشبه الكهرباء او الاشعاعية، قوة قادرة على أن تلحم وتُصْفِق وتوحّد، قوة كقوة الماء الذي ينبجس من الرمل الملتمع ويجرفه في حركته السريعة».

هذه القوة «القادرة على أن تُصْفِق وتلحم وتوحّد» توقظ اصداء مألوفة، وكان كولريدج يدعوها «الخيال». وكان يتصورها كذلك كالانبثاق السائل من النهر المقدس الذي كان يصغي اليه كوبلاخان وهو يصطدم بجدران المغاور ويدوّم بين الصخور الراقصة. إن كل الطاقة التي لم تعد تجد من يستخدمها في الـ «آميجية»، التي هي كاريكاتور تعيس للـ «ايماجية» (او التصويرية) البدائية، سوف يحوّلها باوند الى الفورتيسية. سوف يطلق باوند، جنباً الى جنب مع المتوحد والصعب ويندهام ليويس، مجلة بلاست. وقد ظهر في ٢٠ حزيران/يونيو اول عدد ـ هو العدد ما قبل الأخير ـ من مشروع مجنون، الا أن الحكمة لم تكن مستبعدة كلياً من هذا الجنون. علينا ان نقرأ الصفحات الطويلة المشبوبة في بلاست، وان نستمتع بطباعتها الغريبة، وألوانها الفاقعة (الاسود

والاحمر)، واستبعاداتها الجذرية والانضمامات المدهشة اليها. إن بلاست لا تعرف الا نمطين من التعبير، وكل شيء يتلخص فيها باستلهامين مقطوعين خاضعين لفعلي، «Bless» و« بلاست »: « بارك » و« لعن »:

فليحي الفورتكس! تمثّل واقع الحاضر
لا المستقبل العاطفي ولا الماضي اللئيم.

بنفخة واحدة جرى صرف التنينين المهدِّدين، الماضي المربك ومستقبلية المغامرمارينيتيّ. إلا أن علينا الا نخدع، فهذا الفورتكس ليس بلبلاً اجوف يغط ونجلده غيظاً. إن التفافاته تكرر في زوابعها ودوراناتها دواراً ليس ذهولاً بل هو انبهار: إن البلبل يدور على رأس مُمتحن من قبل، ودورانــه ينطوي ولا ينتشر. لا أدنى تقلّب في هذا الفورتكس، لا ادنى صدفة في هذه الزوبعة: فالتعريفات التي يقدمها باوند عن الصورة (« ما يقدم مُركّبا فكرياً وانفعالياً في لحظة واحدة ») وعن الفورتكس « نقطة تركّز الطاقة العظمى »، وهي تعريفات مُقارَبة، انما هي متشابهة في الوقت ذاته. فالفورتكس مرادف «أكبر قدر من الفعالية » وهو ما يهم على وجه الحصر. ويؤكد باوند ان « الفنانين هم هوائيات السلالة »، وانطلاقاً من هذا التأكيد سوف يكرس حياته وعبقريته ليساعد كل من يعتبرهم

جديرين بذلك، بعناية لا تكل واخلاص لا يَل: وهذا يظهر بوضوح في تصريحات تي. إس. ايليوت المتلاحقة، ايليوت الذي يضيف:

« تدين لباوند والآنسة ويڤر بنشر رسم الفنان لجويس، وتارّ لليويس ».

إلا أنه إذا كان « الفنانون هوائيات السلالة »، يترتب على ذلك بعض الامتيازات لصالحهم. لقد كان باوند يؤكد منذ كتابته لـ باتريامبا (التي تصورها قبل عام ١٩١٣) ما يلي:

« سوف يكون هناك طبقة فنانين ـ شغيلة متحررين من الحاجة، وهذا امر في غاية الاهمية ».

(إيه لورنزو البديع، فليأت زمن نصراء الآداب الليبراليين والمتنورين لكي ندغدغ ربة الشعر المتحررة من الحاجة. إذا كان المال عفونة، فلنتقاسم مخاطره. إلا أن البديع بعيد، والعادات صارمة بفعل الضرورة).

لقد استعار باوند من النحات الفرنسي غوديبه ـ برزسكا العبارة المشهورة: « بلورنا الفلك مَلعباً »، ومات غوديبه في الجبهة بتاريخ ٥ حزيران/ يونيو ١٩١٥ . وفي العام التالي، خصص له باوند دراسة طويلة، وثيقة غنية بجمعها الفورتيسية والتصويرية. وباوند يؤكد انه بقي مخلصاً للمبادىء التي خرج بها:

« ... عندنا الآن الفورتيسية التي، باختصار، هي التعبيرية والتكعيبية الجديدة والتصويرية في الوقت ذاته. وهي من جهة اخرى المستقبلية. وتتحدر المستقبلية من الانطباعية. إنها فن سطحي إذا عارضناها بالفورتيسية التي كلها توتر وكثافة ».

وتتحدد التصويرية كالسعي وراء التعبير الصادق: لا أدنى فرق بين الكلمة الصحيحة والحقيقة. وهذا معطى جديد يأتي ليقر التحالف بين علم الجمال والاخلاق. ويمكن افتراض ان اكتشاف الثقافة الصينية غير غريب عن هذا التصريح: التصويرية هي السعي وراء التعبير الصادق.

ومنذ عام ١٩١٣، اصبح في حيازة باوند مخطوطات فينولوزا ولا سيما دراسته حول رمز الفكرة الصيني. والحال ان باوند يجد الصدق معبراً عنه بصورة كاملة في رمز الفكرة الصيني الذي تجمع كتابتُه عناصر ملموسة، مقدمة هكذا لغة لا يمكن ان تكذب. والشعر الصيني « الذي يشبه بحيويته اللوحة الفنية، وبرانته الصوت البشري » لا يترك مجالاً لأي التباس: فالكلمة لا « تتذبذب ». وفي عام ١٩١٥ قدّم الديوان الذي يحمل عنوان كاثاي أولى ترجمات القصائد الصينية. إن الاناشيد تستوحي الاخلاق الكونفوشية: استقامة اللغة، لكن كذلك الصدق والنظام:

إن الحكماء. الذين كانوا ينوون ان يصفوا وينشروا في كل الامبراطورية هذا الضوء الذي يأتي من النظر باستقامة في القلب قبل العمل، بدأوا اولاً بإرساء حكومة مستقيمة في دولهم. وبما انهم كانوا يريدون هذه الحكومة الجيدة في دولهم. فقد أرسوا النظام في عائلاتهم. ولارساء النظام في بيوتهم. انضبطوا هم ذاتهم. ولما كانوا يسعون وراء انضباط شخصي فقد اصلحوا قلبهم. ولما كانوا يريدون اصلاح قلبهم. فقد سعوا وراء تحديدات دقيقة لأفكارهم غير المتلفظ بها. ولكي يجدوا هذه التحديدات الدقيقة فقد طوروا معارفهم الى الحد الأقصى.

لا تسمح رسالة كونفوشيوس إذاً بزوغان أو بانتحال الاعذار. وباوند لا يقدم في الأناشيد مادة شعرية جرت تصفيتها بواسطة فكر تأليفي، بل يقدم خلاصة تأملاته: إنه ينسّق الوقائع، كما أن رموز الافكار الصينية والحروف الهيروغليفية المصرية او بعض العلامات الموسيقية تندمج في النص وتعد لتمثيله في ومضة برق. هكذا تكتسب الكلمات سرعة البادرة وليس لها وقت للإفتقار وللابتذال: «إن تاريخ الثقافة هو تاريخ أفكار تعمل». وباوند يشرح طريقته في دليل لكولشور (١٩٣٨) بالتعابير التالية:

«تكمن طريقة رمز الفكرة بتقديم مظهر ثم مظهر آخر حتى الحين الذي نترك فيه السطح الميت والخدر من ذهن القارىء ونصل الى مكان قادر على التسجيل».

في عام ١٩٣١ نشرت مجلة شعر البرنامج الموضوعي الذي اوحى به باوند. ثم عمد لويس زوكوفسكي لتوضيح الوضع فقدم في السنة اللاحقة مختارات موضوعية تقديراً لباوند. ولكي يبين زوكوفسكي التواصل بين الفورتيسية والموضوعية، فقد استعاد التعريفات التي حددها باوند في تحريضات (١٩٢٠). وكان باوند قد ميز يومذاك ثلاثة انواع من الشعر حسبما تكون الغلبة لـ «ميلوبيا» أو نوعية البيت الموسيقية، أو لـ «فانوبيا» أو لعبة الصور البصرية، أو لـ «لوغوبيا» أو رقصة العقل.

إن باوند الذي مارس طريقة التقريب والتكتيل التي اخذها من رمز الفكرة (تقريب دالّ لا فسيفساء زخرفية)، كان يضمن بذلك لأناشيده سهولة الحركة والمرانة: إن الأناشيد، بما هي بهلوانية شعرية حقيقية، تجبر القارىء على التخلص من المفاهيم للالتحاق بالصورة وحيويتها ومباشرتها.

وقد اضاف زوكوفسكي بنوع من نفاد الصبر الخلاصة التالية: «لم ينهض المعاونون ذات صباح جميل في كل انحاء البلاد، وهم يقولون: «موضوعي»، بين حركتين من فرشاة أسنانهم». ثم يلي ذلك مقطع كان يبيّن بكل بساطة ان الشاعر، حسبما يرى زوكوفسكي، لا يمكن ان يتجرد من الاحداث التاريخية، وان عليه

ان يضطلع بمعاصرته: « في مكان ما، كان البرنامج المزعوم الخاص بالرقم (الموضوعي) يعني ان « الشاعر » لا يساوي شيئاً إذا لم يكن واعيا تصريح لينين بأن من الأفضل ان يعيش المرء الثورة لا أن يكتب عنها ».

في عزّ ازمة الثلاثينات، لم يكن موقف زوكوفسكي مفاجئاً، فهذا الموقف يؤكد ما كان يكثر النقد بمجمله من تكراره في تلك الأعوام، وبالتحديد:

« إن الشعر غادر اكثر من اي وقت مضى برجه العاجي ليهتم بالتاريخ القومي ذي الاخراج الضخم، او ليشغف حتى بخطبة مفترق الطرق. وفي عام ١٩٢٩، وللمرة الاولى منذ لونغفللو، نجحت قصيدة سردية طويلة في شق طريقها بين اكثر الكتب رواجاً، هي والملحمة المثيرة التي كتبها سان فنسان بينيه عن الحرب الاهلية، وذلك بعنوان جسد جون براون. وبعد مرور سبعة أعوام، عبّر الشاعر ذاته، في طَلْبة للديكتاتوريات Litany for dictatorships، عن قرف مواطنيه من الساديين الذين يتكالبون على تعذيب الفكر الحر وإطفاء شعلة الشعب الالهية. لقد انتقلت ادنا سان فنسان ميلاي، التي كانت مكللة بغار شبيبة مذهّبة، بين المقابلة المشؤومة ١٩٣١ و حديث منتصف الليل (١٩٣٧)، من شعر تأملي صرف الى مناقشة حادة للمشكلات الاجتماعية والسياسية ».

الأناشيد: ايديولوجيا أم طوبى؟

بعد أن وقف باوند طوال سنوات ضد مساوىء «الفكرة» المعاكسة لوضوح الوقائع والظواهر، ارسى فجأة «نظاماً» مكتملاً، ولم تكن تلك أدنى مفارقة لديه. فلقد صرح عام ١٩١٤: «إن اميركا امة مثاليين». ونحن نسمع كصدى لهذا الكلام تأكيد بليس بيري في عام ١٩١٢: «لا يمكن لأحد أن يفهم اميركا بدماغه».

إن شطط باوند ونظرياته المجنونة وهذيانه، كل ذلك لم يكن ليعنينا مباشرة لو أن بنية الاناشيد بقيت خارج تأثيره، والحال انه ليس ذلك ما هو وارد في الحقيقة والواقع. هكذا اكد باوند عام ١٩٤٤ أن سبب الحرب العالمية الثانية ليس سوى نتيجة لتأسيس مصرف انكلترا عام ١٦٩٤ ... وكان يمكن أن يمر ذلك كنكتة نفس متمردة او نزوةٍ لديها او نزق. إلا أن الحقيقة تُظهر لنا انه ما من تصريح ادلى به باوند احدث دويا بهذا المقدار. فلنضف ان باوند قد اعترف مذ ذاك باخطائه. فقد نقلت مجلة ايفرغرين ريفيو على وجه الخصوص حواراً بين الشاعر وجينسبرغ: بين المضطهِد والمضطهَد، ولا سيما الصفحة البيضاء الناتجة عن صمت باوند، والامّحاء والأسف، والحاجة الى النسيان.

ثمة تأريخ تفرض نفسها: فابتداء بعام ١٩١١، تعاون باوند مع

مجلة ذي نيو آيج التي كان رئيس تحريها إي.إر. اورايج. وكان البعض (جي.كاي. شيرترتون) يعجبون به لوضوح تحليلاته، بينما يدعوه البعض الآخر «صوفيّ فليت ستريت». وقد شارك باوند في كواليس المجلة بالنقاشات التي يتلخص الجوهري منها بمبادىء اولية لكن سليمة، بحيث يجري الحكم عليها: لم تعد السلطة للشعب، فقد سرقتها منه زمر قوية، وتلك فضيحة ينبغي كشفها. إن «الموضوع» الذي يريد باوند ان يعرضه ويوضحه ويبرهنه للجماهير الجاهلة قد جرى تبسيطه وتخطيطه لا تشويهه:

«حوالى عام ١٩٢٠، أقام باوند علاقة مطلقة بين الأدب والاقتصاد»، هذا ما كتبه نويل ستوك في مقدمته لـ ايمباكت (١٩٦٠): («دراسات حول جهل الحضارة الاميركية وافولها»).

ومنذ باترياميا التي كتبها باوند قبل عام ١٩١٣، كان يعتبر الشاعر حيواناً سياسياً. فلنتذكر الجملة التي اصبحت فيما بعد لازمة للأناشيد، بأقنعه مختلفة: من المهم جداً أن تكون ثمة طبقة فنانين - شغيلة متحررين من الحاجة.

الشاعر حيوان سياسي: ربما كانت ممارسة فولتير في اصل هذه القناعة. أما أن يكون باوند قد ظلّم قرن الأنوار فتلك قصة اخرى، لقد عبر عن اعجابه بالفيلسوف الفرنسي منذ عام ١٩١٤ في رسالة الى هاربيت مونرو:

« يا الهي! ان اميركا لن تكون صالحة حتى لخنازير (فكيف للناس!) طالما لا تكون لها الجرأة الكافية لقراءة فولتير ».

ويمكن التساؤل بحق أي فولتير تمكن باوند من قراءته: إن قضية كالاس لا تشغل الشاعر الذي لا يرد في اية لحظة على رسالة التسامح التي نعتبرها، نحن، زرعية. بالمقابل، فإن بعض ملاحظات فولتير قد عُممت لتغذي فكرة ثابتة تتضخم وتتورم كما تلك الضفدعة الغيور. هكذا:

... يروي لنا السيد أرويه دي فولتير انه كان في اميركا الجنوبية جيش يحمل كل ضابط من ضباطه سيفاً ذهبياً، ولا ينقصه غير الخبز والقمصان.

... لقد رأى فولتير وتوقع قيمة العمل وإمكانات الوفرة حيث لا يأتي الربا ليخرب العمل.

إلا أن كارليل، في الماضي والحاضر، هو الذي كان ينبغي ان يثير اهتمامه لا فولتير، فاعتراض كارليل والثورة الشارتية معطيان واضحان. إلا ان باوند قاوم نبَوية كارليل ليلتحق بفلسفة الانوار، حسبما اعتقد. وفي الحقيقة ان باوند سعى ليفسر التاريخ الاميركي ويشرح إخفاقات الديمقراطية الاميركية، ويفضح وال ستريت مصدر كل الشرور: تقع المسؤولية على المصارف التي لا تفكر إلا بالاستغلال وسرقة الشعب.

إنطلاقاً من هذه القناعات، ثمة في الاناشيد بضعة مقاطع كريهة يعلن عن النفس فيها حقد قصير النظر، الى حد أننا نستغرب ان يكون كتبها شاعر مرموق كباوند. أما المقابلة التي منحها الشاعر لدونالد هال عام ١٩٦٢ لحساب باريس ريفيو فلا توضح دقائق الوضع:

«إذا كان بإمكان رجل ان يؤكد انني أسأت معاملته بسبب عرقه، او ايمانه أو لونه فليأت علناً وليقل ذلك، ويثبته. لقد اهديت الدليل الى كولشور الى بازيل بونتينغ ولويس زوكوفسكي، والأول من الكواكرز(*) والثاني يهودي».

وبالطبع، فباوند عاجز عن اضطهاد اي كائن، وهو يحترم الفرد للغاية، كتعبير عن «الخاص» الذي يعلق عليه اهمية كبرى. إلا أن العمومية أو التجريد، غريبان عنه الى حد انه لا يشك بأنهما يجران معهما آلة جهنمية.

فليكن مفهوماً أني لا أسعى لتبرئة باوند، فلقد اصدر احكاماً (والشعر هو حكم ايضاً لأنه تاريخ: «القصيدة الملحمية قصيدة تشمل التاريخ») لا تليق بأَنَسيّ، وعداؤه للسامية ثرثرة لا تغتفر. لكن

* - اعضاء بدعة بروتستانتية («جمعية الاصدقاء») تدعو الى السلام ومحبة الغير وبساطة العادات. (م).

علينا أن نبحث عما سمح بهكذا انحرافات لدى هذا الشاعر الاستثنائي بمقدار ما تود الاناشيد ان تقدم اركيولوجيا (*) للثقافة.

والحال ان باوند تماثل - كما يبدو - في الاناشيدالتي تعالج التاريخ الاميركي (من النشيد ٦٢ الى النشيد ٧١) مع جون آدامز لا مع جيفرسون. وهوذا تصريح لجون آدامز لا بد أن باوند احتفظ به في أدراج ذاكرته:

> «كل الارتباكات والحيرة والشقاء لا تتولد في اميركا من عيوب الدستور أو الكونفدرالية أو من افتقاد للشرف او الفضيلة، بل من جهل مطبق فيما يتعلق بطبيعة النقد والتسليف وتداوله».

لقد جرى إبعاد جون آدامز الى الظل (بعد ماض مهيب)، في فترة المراسلة الشهيرة بين جون آدامز وجيفرسون، وهي الفترة التي اختارتها الاناشيد على وجه التحديد. أصبح جون آدامز، للوهلة ذاتها، السلطة غير المرغوب فيها، الخاسر في المباراة، ذلك الذي نسيه الجميع. والحال انه اذا كان الشاعر حيواناً سياسياً، فلا يمكنه ألا يأخذ التاريخ بالحسبان! وابحاث باوند مملوءة بالملاحظات التي تُظهر ان النفي قد أثر فيه تأثيراً عميقاً. فعام ١٩٣٢ حدد

---

* - علم آثار. (م).

للويس او نتر ماير، من رابالوا، التآريخ الأهم في حياته المهنية، وأضاف ليس من دون مرارة:

«... عام ١٩٣٠، كان بإمكان باوند أن يؤكد انه ما من ناشر اميركي وافق على كتاب أوصى به، ما من جامعة اميركية دعته لالقاء محاضرات (وذلك رغم صفته المزدوجة كمؤلف ورجل مثقف)، لم يُدع يوماً لكي يكون عُضواً في هيئة توزع جوائز، سواء في الحقل الفني او الموسيقى او الادبي، كما انه ما من كاتب أوصى به حصل على منحة في يوم من الأيام».

إن الـ ٤١ نشيداً الأولى قد تم نشرها عام ١٩٣٥، والحال ان موضوعة الربا لم تظهر، ولم تُصَغْ بوضوح إلا مع النشيد الثاني والاربعين. يمكن ان نفترض ان الانهيار العصبي دفع باوند الى صوغ هجماته على المجتمع الرأسمالي:

مجتمع رأسمالي طالما اعتبر الادراك الفطن او القدرات الادبية، شيئاً يشبه البراز، وذلك في المرحلة العليا من تعفنه.

ومنذ عام ١٩٣٣ ظهر كتابه ألفباء الاقتصاد حيث تتجاور الموضوعة السياسية واعتبارات جمالية:

«أنا جمهوري جفرسوني.
أنا خبير. عشت حياتي بكاملها تقريباً، أو على الأقل حياتي كراشد، مع العاطلين عن العمل. كل الفنون كانت تعيش البطالة في زمني».

وعام ١٩٣٥، صدر لباوند كتابه جفرسون و/او موسوليني،

حيث قارن الرجلين ووجد لهما ملامح مشتركة، ثم أعلن:

The Duce... Not lover of power but of order

لا يحب الدوتشي السلطة، بل النظام).

ثمة يكمن في اعتقادي مفتاح خطأ باوند، في الخلط بين الايديولوجيا والطوبى. إن التمييز بين الاثنتين محسوم بالنسبة للكثيرين بشكل واضح، فالايديولوجيا «الملتفتة الى الماضي تضطلع بوظيفة محافظة اجتماعية، بينما الطوبى، المثبتة على المستقبل، هي عامل ثوري».

في التعريف الذي يقدمه باوند لموسوليني، «لا يحب الدوتشي السلطة، بل النظام»، نلاحظ أن تجميع تعبيري «محب النظام» ينطلق من واقعين مختلفين، حيث تنتمي كلمة «محب» الى الحقل العاطفي، بينما لا يمكن فصل كلمة «النظام» عن القانون. فإذا كان للقطب الطوباوي تراث طويل فلسفي وأدبي بحيث يمكن إسناد معطياته وتوطيد مواقعه (جمهورية افلاطون، اسطورة العصر الذهبي الذي يفصّل هيزيود فضائله في الأعمال والأيام، النيو اطلانطِس لفرنسيس باكون، ملحق رحلة بوغنفيل لديدرو...) فالايديولوجيا هي، بالمقابل، خائنة سديمية يَحْسُن أن نستبعدها الى الكواليس، بين البهارج المدّعية التي ينبغي التخلص منها، إذا صدّقنا جيلبر دولوز في الأنتي ـ أوديب:

«أما الايديولوجيا فهي المفهوم الأكثر ارتباكاً، لأنها تمنعنا من ادراك العلاقة بين الآلة الادبية وحقل إنتاج، ومن إدراك اللحظة التي تخترق فيها العلامة المُرسَلةُ «شكل المضمون» هذا الذي يحاول ان يبقيها في نظام الدال».

وعلينا في حالة باوند أن نتمسك يوماً برؤية ما «لا يمكن ان يمتنع عن رسم وإسالة دفوق تثقب معنى اعماله الكاثوليكي والمستبد، وتغذي بالضرورة آلة ثورية تلوح في الأفق».

ويمكن الايحاء بأن وحدة الأناشيد - التي غالباً ما جرى انكارها - تستند الى موضوعة الحب. وتظهر هذه الموضوعة، في الواقع، منذ نهاية النشيد الاول، في ابتهال ورع الى افروديت، مع كل الدلالات التي توحي بها الموضوعة في الحقلين الجمالي والاخلاقي، من مثل: الجمال والعدالة والسلام، والصدق، والشغف، والشفقة:

وفقاً لصيغة الكريتي ذي التاج الذهبي، فأفروديت
Cypri monumenta Sortita(*)، ضاحكة، محوِّلة المعدن الى الاسطوري
حزامٌ ورافعة نهدين ذهبية، أجفان مبسترة(**)
إيه أنتِ، يا حاملة غصن ارجيسيدا الذهبي.

---

* - باللاتينية في النص. (المعرب).

** - بلون البستر وهو صباغ أسمر داكن. (م).

وفي النشيد الثاني، نلاحظ ان حضور ديونيزوس - زاغروس دعوة للقاء ديونيزوس كاهنات باخوس مجدداً، وللإلتحاق بالهذيان الديونيزي لا بالنظام الابولوني. إن كل غرابة باوند تكمن في التوتر الدائم الذي يحركه ويجعله يتأرجح دونما انقطاع بين قطبين: صرامة النظام وحرية الحب. ويشير نويل ستوك في سيرته الطويلة المفصلة، وفي سطر واحد رزين للغاية الى حدث رئيسي في حياة باوند يتمثل بولادة ابنته ماري. لقد هز الحب إذاً التناسق العائلي، فتيهان باوند وعدم استقراره علامات تشهد على أنه إذا كان الرأس يفكر بالاستمرارية والديمومة، فقد كان القلب يتجه «ناحية اخرى» في اندفاع لا يقاوم.

إننا نفكر بـ «الاحاسيس الصغيرة» التي اكتشفها جينسبرغ في رسائل سيزان، بتينك الكلمتين اللتين كان لهما دوي عظيم في اعماله، ونفكر بالموضوعة الجنسية المحفورة عميقاً في الاناشيد، والمعارضة دائماً لشكل الربا:

مع الربا ما من رجل يملك بيتاً من حجر متين
كل واحد مقطوع ومسوّى جيداً ليتمكن الديكور من ان
يزين الواجهة
مع الربا

ما من رجل له جنّة مرسومة على حائط كنيسته
قيثار وأعواد

. . . .

يغطي الربا المقص بالصدأ
يغطي بالصدأ الفن والصانع
يقرض النسيج على النول
لا يعود احد يعرف كيف يمزج به الخيْط الذهبي
يلتهم السرطان الافق، القرمز لم يعد موشّى
والزمرد لم يعد يجد مملينغ
يصيب الربا الجنين في بطن أمه
يصيب الشاب الذي يغازل النساء
يشله في المضجع الزوجي، يتمدد الربا
بين الزوج وعروسه الشابة

ضد الطبيعة

جاؤوا بعاهرات الى ايلوزيس
تتخذ جيف مكانها في المأدبة
بناء على طلب الربا. (النشيد ٤٥)

في حين لا يلتحق جينسبرغ بأية ايديولوجيا، في حرية بداوة

سامية، فهو ينتسب مع ذلك الى الطوبى:

«مضى قرن آخر وتغيّرت التكنولوجيا جذرياً، لذا فقد آن أوان نظام طوباوي جديد».

وهذه الطوبى عاقلة في جنونها، وهي لا تتعلل بالتآليف أو التمحكات الوهمية، ولا تهمس لنفسها لازمة دوغمائية لتنويم تيقظٍ هو القلق على الدوام:

أحاول ان أتجنب كل تعميم يتناول هذا الكون فجأة، اكثر عمقا واكثر واقعية، وأقتصر على ملاحظة الوقائع بصورة دقيقة.

إن طوبى جينسبرغ تعترف بالعقدة العاطفية التي تشبكها:

... كانت المنطقة التي استقصيها هي القلب لا العقل.

يقول هربرت ماركوز في كتابه، نهاية الطوبى، وهو يتكلم على اليسار الجديد في الولايات المتحدة:

«إنه يتميز بالحذر العميق تجاه كل ايديولوجيا، ولو كانت الايديولوجيا الاشتراكية، التي يشعر المرء بصورة غامضة انها خانته وخيّبت أمله.. وهو يتألف من مثقفين ومجموعات تنتمي الى حركة الحقوق المدنية، ومن الشبيبة، لاسيا عناصر راديكالية من الشبيبة لا تبدو للوهلة الاولى مسيَّسة ابداً، من مثل من يُدعون بالهيبيين...

أما ما يثير الاهتمام كثيرا، فهو ان هذه الحركة لا ينطق بلسانها سياسيون، بل أشخاص لا يؤخذون عموما على محمل الجد. آكانوا شعراء أو أدباء؛ وانا لا اورد هنا اسم ألن جينسبرغ الذي يمارس تأثيراً عظيماً على اليسار الاميركي الجديد».

وفي حين يساهم شعراء جيل جينسبرغ في التاريخ ويبقون على احتكاك بالجمهور الاميركي والمشكلات الاميركية، فقد وجد باوند نفسه معزولاً بصورة مزدوجة: من جهة، بسبب نفيه الطوعي، ومن جهة أخرى بسبب تحليله للظاهرة الادبية. هكذا يمكن ان نتابع في ايمباكت المنطق الباوندي، وصولاً الى استنتاجاته. ومن بينها التأثير المشؤوم الذي تحدثه الرأسمالية في الفنون والآداب. وهذه التأثيرات يلخصها باوند في النقطتين التاليتين:

١ - بطالة افضل الرسامين والكتّاب.

٢ - إرساء بيرقراطية ادبية ثقيلة وبشعة.

ولكي يختم باوند النقاش، يضيف ما يلي:

إذا كانت الفنون تعاني من شيء فمن البطالة. ولو كان الرسامون يرسمون على الجدران بدل ان يرسموا على الاوراق لما وقعت اعمالهم بهذه السرعة فريسة للمضاربين. وما كان الفنان ليجد نفسه في الخمسين من عمره عرضة لمنافسة شرسة في السوق مع اولئك الذين اشتروا أعماله الاولى.

ويقول دولوز Deleuze وغاتاري في الانتي - اوديب:

«لم تكن الكتابة من عمل الرأسمالية في يوم من الأيام، فالرأسمالية أميّة الى حد بعيد».

وفي التحليل الاخير، إن الاستنتاجات التي استخلصها باوند من الوضع الحالي (الثلاثينات على وجه الخصوص) كانت مدعومة وما تزال كذلك الى اليوم، إلا أن العلاجات التي وضعها كانت نتيجة تأملات داخل وعاء مقفل، واجترارات في منتدى صغير، واقصاآت متعصبة وافتتانات ورعة. كانت نشريَّة لاكسيون فرانسيز تمارس في اوروبا، في سنوات الازمة والقلق تلك، تأثيراً مهماً. إن تصلب مورّاس، وتعلقه بالنظام، وحنينه الى الماضي، مظاهر كانت تفتن العديد من المثقفين والكتّاب وتجتذبهم آنذاك: يكفي ان نتصفح المجلة التي اسسها تي. إس. إيليوت عام ١٩٢٢، باسم كريتيريون لنتأكد من ذلك. فإذا اضفنا الى ذلك عداء شرساً للسامية، والتحريعات الشديدة التي تفضح المؤامرة اليهودية - الماسونية، وامتداح ايطاليا موسوليني، تكتمل لدينا ممهدات الطريق الى الفاشية. وعام ١٩٥٢، كان كيمون فريار يحلل في ذي نيو ريبابليك الموقف الرجعي الذي وقفه كبار شعراء تلك السنوات، من امثال باوند وايليوت وييتس، فوجد، في مختصر سريع كتبه، الحزن والشفقة:

« إن الفاشية التي مجدت المصائر الروحية البطولية والغامضة للأمة والفرد، وقدمت نظاماً وسلطة ـ كوسيلتين للوصول الى ذلك ـ في عالم فوضوي، قد اجتذبت الاشخاص مرهفي الخيال والمتوحدين والمعتزين بأنفسهم، المتمردين على ما يبدو لهم وراء فقد فرديتهم (كنتيجة لنوع من الخضوع للكتلة الديمقراطية عديمة الشكل، المحرومة من كل تمييز، وكل استقامة). ولما كان هؤلاء الرجال يسعون وراء نظام لم يكونوا يجدونه في ذاتهم ولا في العالم... فقد خلطوا بين الصورة والواقع وقبلوا نظاماً يعبىء في الظاهر الانفعال والخيال دون ان يروا بوضوح الى اي غاية مضرة يتجه هذا النظام... ولا ندهشنّ ان نجد في فكر شعراء كييتس وباوند، وايليوت جزئياً، وفي اعمالهم، هذا المزيج الغريب من المذاهب الديمقراطية والرجعية ».

وهنا يكمن التناقض الاساسي لدى باوند، في أنه يريد ان يحكم على وضع فوضوي ومرتبك يتمنى ان يراه ينهض مجدداً ويستقيم (ومن هنا المسافة الطوباوية)، بينما يعرف انه مستَغَل، ولا يرى من مخرج إلا في الايديولوجيا. ويجيب باوند على سؤال: « كيف تدبرت نفسك طيلة هذه السنوات في اوروبا؟ »، بالشكل التالي: « بأعجوبة حقيقيـــــــــــــة. فمن تشرين الاول/اوكتوبر ١٩١٤ الى تشرين الاول/اوكتوبر ١٩١٥، ربحت ٤٢ر١٠ ليرة. وهذا الرقم محفور في

اعماق ذاكرتي ».

واذا كان صحيحاً ان الاسلوب هو « اللحظة التي لا يعود يمكن فيها تحديد اللغة بما تقول، ولا بما يجعلها دالة، بل بما يجعلها تسيل، وتجري، وتتفجر - هو الرغبة[1] » فإن دراسة تفرض نفسها إذاك في الاناشيد، لا تأخذ بالحسبان سوى هذا السيلان، هذا التيار، هذا الجريان، هذا النزيف، وهذا الانفجار. علينا في التحليل الأخير ان نُخضع الاناشيد ايضاً لأهل الخبرة بحيث ينكشف دجلها أو تميزها:

« ينبغي ان يكون الخبير قادراً على تحديد اهمية المرابين في المجتمع في فترة معينة بمجرد النظر الى لوحة من تلك الفترة (سواء تعلق الامر بميمّي Memmi أو غويا أو اي رسّام آخر ».

ومهما يكن هذا التأكيد غريباً، يمكننا ان نقرأ نسخة عنه اكثر تبلوراً في هذا المقطع من الأنتي - اوديب:

« حوالى اواسط القرن الخامس عشر، حين كانت الرأسمالية تواجه في البندقية اولى علامات افولها، انفجر شيء ما في هذا الرسم: شيء يشبه عالماً جديداً ينفتح، فن آخر، حيث تتغرب الخطوط، وتُحل رموز الالوان، ولا تعود تحيلنا الا الى العلاقات التي تقيمها فيما بينها، وبعضها مع البعض الآخر. يولد تنظيم افقي او مستعرض transversal للوحة مع خطوط هرب او اختراق.

---

١ - ج. دولوز وغاتاري: الآنتي - اوديب. باريس ١٩٧١. ص١٥٨.

« ... ما أن تكون هنالك عبقرية، حتى يكون ثمة شيء لم يعد من اية مدرسة، من اي زمان، يقوم باختراق ـ الفن كسيرورة لا هدف لها لكنها تتم من حيث هي كذلك ».

إذا لم نرَ أبداً «أفول» الرأسمالية (في غير هذه الامية التي لم تزعزعها بعد)، فنحن نلمح على الاقل على حائطها المتصدع علامات تداعيها، شقوق ضجرها وانهاكها، وفجواته وصدوعه. وهذا ايضاً احد معاني ذلك «الربا» الذي يندد به باوند. إن شيئاً ينفجر في الاناشيد وهذا الانفجار يدوّي احياناً ببساطة جديرة ببلايك:

الهيكل مقدس
لأنه ليس للبيع.

وليست الايديولوجيا هي التي تُحدث هذا الاختراق، بل البراءة. طبعاً فإن براءة بلايك رؤيا سامية، سهم ساطع سريع، في حين ان باوند يحوّل البراءة الى وهم ويرجّح الطوبى في حقل الايديولوجيا، وذلك بالضبط لأنه ناتج الرأسمالية وطفيليها في الوقت ذاته. إن طاقة العدوانية تنقلب ضده بسبب جريمة كبرى تتمثل بوهن الحكم Jugement وعجزه. تلك الانحرافات والضياعات والأخطاء ينبغي ان توزن في سياق واسع لا في سجن حالته الخاصة المغلق.

وفي النهاية، إذا كانت اميركا كرّمت اناشيد بيزا فهي لم تفعل اكثر من قبول ذلك الذي تجاهلته عن وعي طيلة ٤٠ عاماً، فيما تشعر من جراء ذلك بالخطأ، وهي لم تهضم ما يمكن ان يجلبه هذا العمل. إلا أن الشعراء لم يغلطوا، من جانبهم، في التقدير، فقد لخص ميشال بوتور عام ١٩٥٦ «تجربة إزرا باوند الشعرية» بما يلي:

«... بعد ان لمع الشعر الغنائي الفردي وتألق خلال النصف الاول من هذا القرن، وصل اليوم الى نقطة ركود. أما الاناشيد فتحدد اتجاهاً مختلفاً تماماً، لا يمكن للشعر الحالي إلا أن ينخرط فيه بين يوم وآخر، وبصورة او بأخرى، لأننا في ألح الحاجة، وسط تمزق وعينا الناتج عن تبدل ابعاد هذا العالم، الى ان نجد بواسطة انماط جديدة من الاناشيد والحكايات وسيلة «للتحكم بهذا التعقيد، وتوضيح هذا الارتباك، وابداع اناشيد جديدة وحكايات جديدة، بفضلها يمكن لكل قبيلتنا ان تستعيد نفسها شيئاً فشيئاً، وتتعرف الى نفسها وتفهم نفسها».

الأناشيد او التحولات

أريد ان يتوجه المؤلف الى الكائن الاذكى الذي
يعرفه

إذا كان طموح الأناشيد عظيماً، ينبغي ان تعترف قراءتها بالتواضع. فمَن بين المعجبين بباوند خالط حقاً آرنو دانيال العذب، وكاڤالكانتي الذي لا مثيل له، ودانتي وهوميروس وييتس، وأكتفي بذلك لكي لا أربك من قدموا توضيحات كبرى بدونها ربما كان الشاعر حُرم اليوم من القراء.

وفي النهاية، إما ان يقرأ الجميع باوند، وإما ان لا يقرأه أحد؛ فبواسطة الاوذيسة، هذا اللاأحد الذي لا اسم له والذي يعمل باسم اولئك الذين تحميهم غُفليته - بما أنه يحرص على جلده، ويدافع عن نفسه بشراسة من لا قميص لديهم ومَن يماثلهم جلد البهيمة الذي يرتدونه بذَوات الأربع الاخرى - هذا اللاأحد لن يسميه الا الجميع.

وإنها لمفارقة عظمى لعمل حاول ان يبتلع كل شيء، في شراهة ملحمية لم يكن لها غير نية إعدادية؛ وبما أن النية لا تعني بالنسبة لباوند إلا الانتباه، يكفي إذاً ان يقبل القارىء اللعب مع ذلك الذي يكتشف قواعد اللعبة فيما يعبر عنها. وليس وهو يقولها، لأنه

لن يكون للأناشيد، للوهلة ذاتها، من غاية غير تعليمية، وسوف يتجمد في كثافة العلم او المعرفة كل التجاهل الغامض الذي اراد باوند ان يشيعه من أجل أن ينبجس نوع من الوعي الجاني من عدمه.

ليس وهو يقولها، ليس وهو يمليها لكن وهو يمنح هذه الأناشيد قدرتها على الغناء وفقاً لنمط مفضّل. إن روح الرومانس (١٩١٠) يكرر على طريقته ان تاريخ كائن ما لا يعبّر عن المكان المقفل الخاص بحياته الخطيّة Linéaire بل عن ارادة تشرده. وهذا ما تقدمه لنا الاناشيد في نهاية المطاف، إذا كان في النفس فضول للسفر في الزمان وفي المكان. هل علينا ان تنبذ بعض الاناشيد لأنها تتناول التاريخ الاميركي؟ إن في ذلك خسارة حقيقية، ففي متناولنا وقائع ثمينة، لا شذرات نزقة بل تدوين مقاطع اعتبرها المؤلف لا غنى عنها لكل من يزعم انه يبدي اهتماماً بتطور الديمقراطية الاميركية. ألم يكن هاوثورن يتصرف بالشكل ذاته؟ وهل يسع المرء التصديق بأن لا أحد يقرأ اليوم الحرف القرمزي لأن من نكد حظ الروائي احتفاظه ببعض الاحداث التي سجلتها ذاكرته في غربة حاضر لا يفسره شيء غير ظل ماضٍ كان ما يزال يلاحقه؟ إن باوند يكرر: «ربات الفن بنات الذاكرة». وكيف يمكن ألا تمنح قطعة من التاريخ (المراسلة بين جون آدامز

وجفرسون) الحضور الحي لمجادلات ما تزال واقعة في قلب نزاع متصلب.

وثمة رحلة أخرى يُدخلنا باوند فيها في الزمان وفي المكان: فالاناشيد الصينية، مثلها مثل الاناشيد التي تروي المراسلة بين آدامز وجفرسون، تقدم كوناً منسياً حيث كان القلق وحده يولد من افتقاد النظام والعدالة والمحبة. ويمكن ان نتصفح هذه الاناشيد وحدها، معتبرين ان لنوع من الصبر حدوداً، ويمكن ان نقرأها فاقدي الصبر وألا نلاحظ ان رموز الافكار تتكرر، مبرزة الحقائق ذاتها: إنها لخسارة ايضاً لأن الاناشيد لا تتقدم وترتقي إلا بفضل الجنون الذي يجعلها تترنح من ضفة الى اخرى، وتتأرجح في زمن تمحوه لحساب الساعات الهاربة.

لأن كل شيء هرب في هذه القصيدة التي تبحث عن نفسها، وكل شيء تَحَوُّلٌ. إن باوند يشبه ويليامز في كونه ينبذ كل الطرائق، كل المهارات، كل الحيل، وكل المناورات المنتظرة لاستثارة الدهشة، معتمداً في استراتيجيته الشعرية قانوناً مقدساً واحداً يتلخص بـ «Make it New»، أو «إصنع الجديد». وفي المقطع السيري الذي نشره باوند عام ١٩٢٣ بعنوان إفشاءات، يستعير لنفسه اسم غارغانتويا، وباوند ـ غارغانتويا ملتهم ثقافات وعادات ككل العصاميين: لكن في حين نرى ملفيل، مثل ستيفن كراين، يأكل قلبه

لأنه مُر، لا يأكل باوند اللحم البشري. إلا أنه يقتات الوثنية، وهي طعام مفرح، متنوع، وغزير، لأن الفن ظاهرة مفرحة. إن باوند ينبذ التراث اليهودي ـ المسيحي، والتضحية، ويمجد بالمقابل الإثارة الجنسية والمتعة وإشباع الاحاسيس. ثم كيف يصارع الانسان الضجر؟ هذا ما تجيبنا عليه تحولات اوفيد: هل نعتقد بأن الآلهة يمكن ان تتحمل التوالي الباهت الرتيب لأيامنا الفارغة؟

«اللحظة السحرية» أو لحظة التحول، الاختراق انطلاقاً من اليومي وصولاً إلى «ديمومة الآلهة».

كل شيء ينبثق من لا شيء، العري الذي هو الحقيقة الاساسية للوثنية، والتقشف ايضاً وحقيقة الأشكال التي تظهر في الاغطية التزيينية الخاصة بالتماثيل الاكاديمية؛ العري، استقامة اللغة وحاجتها للتعبير فوراً عن دندنات هذا اللاشيء الذي ينتعش فجأة إذ يدفئه نَفَسُ الغم الذي يتكلم ولا يستطيع ان يسكت ولا يريد ذلك مخافة السقوط مجدداً في عدم غير الملفوظ، غير المعبّر عنه، ذلك أن اللاشيء ليس فائق الوصف بل يحمل معه تهديداً بالموت وبالشلل إذا لم تنزعه الكلمات من الفراغ المدوِّخ حيث يقبل الكسل ان يتركه ينام.

لقد حرصت الرومانسية على أن تُظهر تغيُّرية الأشياء،

وحضورها الهارب، إلا أن الشكل المؤقت الذي يروق لها يسجل أسف «أبداً بعد اليوم» يثير الضجر. أما مع التحوّل، فلا الاسف ولا وخز الضمير لهما حظ في الظهور: إن باوند يدعونا لالتحاق كلي، التحاق بالقساوة الفجة التي تمارسها الآلهة بعضها حيال بعض، بالإرهاب الذي تنشره، وبتصفيات الحسابات عديمة الشفقة التي تُخضع المتمردين دائماً لقوانينها الصارمة. ولقد كان باوند مأخوذاً بهذه الصرامة وتلك القساوة اللتين يبديهما الحب الغيور، صرامة وقساوة سرعان ما تصبحان فاعلتين. لا أدنى مهلة، لا ادنى انتظار، لا أدنى ذبول، بل القرار المفاجىء الذي يملي التبدّل والتغيّر.

التحول ضد الميتافيزياء: ذلك خيار واضح يشهد على الازدراء العميق لدى باوند ـ وعلى حذره ايضاً ـ حيال التجريد المشكوك به دائماً، على معارضته للتوحيد فالتوحيد لا يتهجأ إلا الشيء ذاته في رتابة كئيبة، وهو ناتج اعجابٍ مراهقٍ وليس مشروعاً ناضجاً. بيد ان تنوع الآلهة، وخلقهم غير المتوقع هما دعوة والتماس دائم يدفعانه الى تعبئة طاقته ومنافستهم بمهارته.

إن أوفيد هو الذي يعطي الاندفاعة الاولية والنبرة. وفي هذا المجال يستبدل النشيد الثاني التغييرية بسهولة الحركة، مبطلاً المراحل الانتقالية ومُظهراً ان التجميع الفوري (لا الانتقال من واقعة لأخرى) سوف يقود اللعبة الخيالية. ذلك انه لا ينبغي ان تقتصر

على رؤية حاصل ثقافي في الاناشيد بل رشاقة ذاكرة ومرانتها وانقلاباتها المفاجئة، ذاكرة لا تكتفي بإرجاع الشذرات التي راكمتها في الأدراج المغلقة الخاصة بكنزها الضنين، بل هي تصر على محاورة نصها، جام النرد ورقعة الشطرنج، وعلى محاورة ذاتها ايضاً للتثبت من أنها لا تتورط في سهولة العلم بل تطفر في الصدفة سريعة العطب لبهلوانيتها الخطرة والمهيبة، على حافة السقوط الذي ينتظرها، شرط ألاّ يقرأ القارىء لغزاً تنطبع فيه السرعة العظيمة وحدها التي يتميز بها سهم رهيف.

إن كتابة باوند نفاذ صبر، بما هي تحيا على احتدامه. هل هي تنشر حقاً رسالة غير هذه الحاجة المحتدمة لصفٍّ إشارات - لا رموز ولا استعارات؟ ذلك ان الرمز يتمطى نحو العالم الآخر ونحو فلك التسامي هذا الذي يشتبه باوند بأنه غير موجود، وأي غش يكمن آنذاك في استدعاء مكان آخر ليس موجوداً في أي مكان، لصالح « السماء فوق السطح »، وفي أن ندغدغ باللاوعي براءة مخدوعة. إيه فرلين البائس، فرلين الذي لم يوتّره التقلب أو نكد الحظ، بحيث يعلمانه ببراءة الصراعات الدنيوية التي لا هوادة فيها، وذلك في غابة الحيوانات حيث جرجر ألمه ويأسه هاذياً من مقمرة الى مقمرة.

يمكن ان تكون الاستعارة فصاحة مزيفة، وأن تكون تنبلة فكر يتبع خطاً مرسوماً بوضوح امامه وخَدَر هذا الفكر، كما يمكن ان

تكشف طيران الكلمة التي تبحث عن الوضوح بتركها تنام في أفخاخ خدر جامد وفي شقوقه. إلا أن التحول يغامر. فهو محاولة وجهد. وهو لا يعرف اين يمضي، يخاطر في متاهة بحث لا ينتهي. إن التحول مخطط، رسم أولي. تلمّس. وبالون اختبار. إلا أنه يمضي الى الامام في كل حال: لا شيء يوجهه الا هذا الفضول الذي يفرض عليه ان يتخطى حدوده في حريته اللامحدودة. وان يمارس في ما لا يوزن وزنة هو وحده قادر عليها.

ويجد باوند التوازن. رغم كل شيء. في اطلاق الفكاهة. وفي العفوية الضاحكة او حتى في المزاح المبالغ به الذي يشجعه ابتذال التقاليد، لأنه لا يمكن ان يتنفس المرء دائماً على الذرى: كل ورع لا يتغذى بعكسه يسقط الى الحضيض.



«أنا هو آخر». إن هذا التأكيد الخاطف على لسان رامبو لا يعرض تبخر الأنا بل غرابتها المتجددة باستمرار في اخرويتها الاساسية، لأن أنا هي ـ وستكون ـ آخر دائما. إنه الاعتراف بحرية الأنا في غير المحدد. وغير المحدود، من إمكانياتها، وبمخاطرتها في معرفة نفسها على هامش نفسها، غير معروفة ـ متجاهلة، ومن دون ادنى خطأ لأن الحظ وحده يحكم الحياة (الحظ او نكد الحظ): «كل

شيء يقول إن الحظ لا يدوم». مثلما ان الصدفة تعاقب الطموح احيانا. هذه المغالاة التي تسجنها آنانكيه، أو الضرورة. في خيوطها العنكبوتية.

يشد النشيد الرابع في خيوط حبكته واقعتين متميزتين من تحولات اوفيد. وفي الحالتين تبدو عجرفة البراءة غير محتملة، و«في الليل الداجي الذي يفعم قلب الناس الزائلين» ـ والآلهة ـ سوف يلقى شخصان ميتة قاسية: فالشاب ايتيس سوف يكفر عن جريمة أبيه؛ يأكل تيري من لحمه: تقدم له زوجته برونييه قلب ابنه كطعام انتقاما لشرفها، وثأراً لعار اختها فيلوميل وألمها بعد أن اغتصبها تيري وشوّهها:

قرب المضجع، قدم منحوتة
قدم أسد ورأس اسد، عجوز جالس يرسل شكواه...
إيتيس!

Et ter flebiliter, Itys, Itys!(*)

فذهبت إذ ذاك الى النافذة واندفعت منها
«وخلال ذلك كانت السنونوة تصيح:

---

* ـ باللاتينية في النص. (م).

إيتيس
« هوذا قلب كابستان على الطبق
« قلب كابستان على الطبق؟
« ما من مذاق سيفسد هذا المذاق ».

(كذلك، فإن مسرحية شكسبير الاكثر إغاظة بسبب الفظاعات التي تعرضها إنما هي مسرحية تيتوس أندرونيكوس، مسرحية وحشية حيث يتجاور العبثي والمضحك الغريب في هيجان جنية عدوانية ومجنونة، وفي عنفها).

إن منكود الحظ أكتيون، الذي يضارع ايتيس براءة، سوف يتحول الى أيّل لأنه حدث صدفة ان رأى ديانا، آلهة الغابات، عارية. وفيما كان هارباً من انعكاس صورته المتحولة، التهمته كلابه:

أكتيون...
ووادٍ
الوادي كثيف الاوراق، الاوراق، الاشجار،
ضوء الشمس يلتمع، يلتمع في الاعالي،
كسطح من حراشف السمك،
مثل سطح كنيسة بواكتييه
لو كان من ذهب.

....

تقفز الكلاب على اكتيون،
« تعال، تعال، اكتيون »،
فوجيء الأيل في الغابة،
خصلة شعر ذهبية، ذهبية،
كثيفة كحصدة حنطة،
تتوهج، تتوهج في الشمس،
تقفز الكلاب على أكتيون.

ما معنى هذا الإصرار على إبراز الهول إذا لم يكن يرفض باوند عبر ذلك المسؤولية، التي يقوم عليها كل البناء المسيحي؟ والمسؤولية تستتبع الشعور بالذنب (القائم على التمييز بين الخير والشر)، وأي شيء يكون بتناولنا في عالم الصدفة والنزوة والمغامرة والحادثة المزعجة؟

علينا انتظار اناشيد بيزا ليعبّر ألمٌ شخصيٌّ عن نفسه بنبرات شخصية. وهذا هو السبب في أن اناشيد بيزا لا تضع عوائق دون القراءة! انها صوت إنساني له موقعه الواضح في المكان كما في الزمان (بيزا، ١٩٤٥)، صوت قريب نصغي اليه بلا تحفظ لأنه يسترجع ألماً يجعل القصيدة تهتز، «دراما ذاتية للغاية» لا ألعاب الآلهة غير المبالين وتسلياتهم.

ولا تولد الكلمات اذ ذاك من الزبد ولا من الوشوشة البعيدة

للشيوخ الذين يخشون حضور هيلانة الطروادية، بل هي تنتمي للشاعر الذي يدعى اخيراً: «عوليس، اسم عائلتي»، لذلك الذي لا ينفصل نفسه عن قدر معاد له إلا وهو يكرر اندهاشه. وفي هذه «الأنا» التي لم تعد الآخر والتي لا تقول إلا تاريخها، يدرك الشاعر آثار النظام الانساني ـ ومساوئه ـ ويخضع لها، وهو يلجأ في وحدته الى تأكيد حب هو آغاب («آغاپ على ضفة الليتي، نهر النسيان» وليس إيروس):

لا شيء يدخل في الحسبان سوى نوع
المحبة
في النهاية ـ التى حفرت أثرها فى النفس
. sta memoria dove

وفي حين تبعث الحركة الحياة في البدء في الاناشيد، فإن الانفعال هو الذي يتغلب في اناشيد بيزا، قادراً هو الآخر على جعل القصيدة تتقدم وفقاً لنمط مختلف، لأن عالم اللامسؤولية الوثني ينتهي هناك، يرى الشاعر نفسه مجبراً على التطابق مع ذاته للمرة الاولى. لكن باوند لا يتعرف الى نفسه في هذه الضائقة التي يسميها، لأن ذلك أمر لا بد منه، من دون أن يتمكن لذلك من الالتحام كلياً بصورته الخاصة، وهو لا يتوصل الى رؤية نفسه الا بواسطة الآخرين، وعبر الآخرين، كما لو كان انعكاس ذاته لا يوجد إلا في هذه المرآة التي تقدمها لك نظرة الآخر فيما هو عابر، دون ان

يشك في أنه وحده يملك سرَّك، ويشاركك إياه.

لكن فلنعد الى الاناشيد الاولى حيث يتبختر التحول بمزيد من المجرفة. ومع النشيد الرابع عشر الذي يستعيد البيت الاول منه مقطعاً من جحيم دانتي «Io venni in Luogo d'ogni luce muto»' تصبح الصور فاحشة، تكشف الطلاق بين العري والجمال: عرض ارداف ومؤخرات، غوائط، قذارات، نتانة، تجشؤات، ضروط، لا شيء ينقص لتوسيخ السياسيين ورجال المال والمستفيدين، والخونة، والمنحرفين الذين يقدمون تذوّق المال على اللذائذ الحسية»، «صليبيي النقيصة الذين يضرطون في الحرير، رافعّين الرموز المسيحية».

إن القرف والازدراء والاشمئزاز تجد تعبيرها في جمهرة من الحشرات: البزّاق، وديدان الارض، وبنات وردان، والقمل؛ والكل يزحف ويجر نفسه في الهواء المنتن. واذا كان علينا ان ننظر فإلى سويفت، من أجل ان نستعيد سخط الهجاء والخيال، والفظاظة ذاتها في الشتيمة.

إذذاك يوسّخ التحوّل اللغة الشعرية التي لا تتمكن من اعادة انتاج الواقع - تحت طائلة المعصية الكبرى، والفرار، والغدر - إلا عبر تلك المراكمة لدعاميص متعددة مرعبة، وذلك الإفراط

الفوضوي فيها. وفي رواية التحوّل، يرى كافكا المحتشم نفسه بنت وردان، عاكسا قلقه في الحشرة القارضة التي ما تزال هذا الآخر حيث تنعكس «الأنا» نفسها.

ومع النشيد الرابع عشر تبدأ موضوعة الربا. يمتلىء النشيد اللاحق ذباباً وخنافس، فيما تنبعث الروائح النتنة السامة من مجارير الربا المسخ ذي الألف قدم، يَمْثُل أمامنا ملخص نزاعات العصر التي لا طائل تحتها (في العشرينات من هذا القرن): الفابيون يتطلبون تحجر التعفن وسط ثرثرة المحافظين، والحذر العام، والضجر الذي يولّده الضجر، والرائحة النتنة المستديمة. وفي حين كانت موضوعة الربا تحفز في البدء الابداع في النشيد الرابع عشر، فالنشيد الخامس عشر يكرر الأفكار ذاتها ليُظهر بالضبط ان الربا يجر التكرار، وفساد اللغة، وتآكلها وبؤسها.

★

إذا كان «أنا هو آخر» فذلك أمر يتطلب الاثبات. ولا يفيد في شيء قول ذلك إذا بقي المرء متجمداً في قصة التشابه التي لا تتغير، وفي تكرار الأنا الحشوي الذي لا يقبل الاختلاف، أو المسافة التي ينبغي أن يستثيرها كل لقاء بواسطة الحوار.

وكما ان باوند تلميذ مطيع حين يجد في طريقه معلمين يروقون له، فلديه موهبة إيمائية مدهشة، وهو ما يسمح له بأن ينقل محادثات بكاملها. ويستعير اصواتاً متعددة ويورد بأمانة نبرات محاوره وحركاته واحاديثه. وهو يلجأ للغات غريبة عنه، فذلك يسلّيه وينتزع للوهلة ذاتها النص من الصفحة المكتوبة (الجامدة) ليعكسها على مشهد خيالي (بالنسبة للقارىء) وحقيقي (بالنسبة للمؤلف) حيث يحدث التبادل. فيما غدا الشاعر ممثلاً، لا بل بصورة مزدوجة، لأنه يلعب دوره في الوقت ذاته الذي ينقل فيه حضور الاشخاص الآخرين. من هذا التلاحق (العزيز على قلب جويس الذي « جعل من نفسه موضوعاً، باحثاً عن انعكاس العالم في مرآة ذاته »، حسبما كتب ج ـ ج ـ مايو في ركائز ـ حية، وكان مصيباً في ما كتبه)، ومن هذه التسلية تولد رقصة اللغة، العفيفة أو الفاسقة، التي غالباً ما تكون قفزاً او استدارة، وتكون في الغالب ايمائية او تهريجاً مضحكا او ترنتيلا(*) شيطانية، او رقصة مربعة أو بخطوتين. إن باوند، المقهاق(**) العبقري، يطرد في الوقت ذاته الذكريات التي تتورم وتنفخه: تجشؤات واختناقات يحررها الهجاء.

* ـ رقصة شعبية. (م).

** ـ متكلم كأن صوته يخرج من بطنه. (م).

ولما كان ممثلا ومشاهداً في الوقت ذاته، لأنه خالط ديدرو، فهو يعرف ان كل موهبته لا تكمن في أن تحس بل في أن تنقل بدقة متناهية علامات الشعور الخارجية التي انخدعت بخصوصها.

هكذا ينثل بالانياء الاحاديث التي سمعها صدفة (بالفرنسية، بالإيطالية، بالالمانية)، والحوارات الجديرة بالذكر. ونأخذ مثلا على ذلك النشيد العشرين، حيث نجد تكراراً للقائه مع آميل ليفي، من فريبورغ، وهو فقيه الماني، مؤلف لقاموس بروفانسي، ومتخصص بآرنو دانيال.

إن باوند، الفم الفاغر، غرانغوزييه، غارغانتيوا الكلمة، انما يرطن مستعيراً كل الأصوات ليوضح صوته بشكل افضل، ويقنّيه في هذا الموج المتواصل حيث يضحك من الدوران، مأخوذاً بعنف هذا الفورتكس الذي يسحره، وبصخبه وهياجه. إنه يبرع في نقل تلك المشاهد التي عاشها؛ هكذا تقع نهاية النشيد الثاني والعشرين في جبل طارق عام ١٩٠٨: عثر باوند صدفة على دليل يهودي يدعى يوسف بينامو نجّاه من الموت، حسبما يقول: وقد مضى به يوسف في يوم من الأيام الى الكنيس:

ومضينا الى الكنيس،
الذي يعج بالمصابيح الفضية
فيما تعج القاعة العليا بالمقاعد القديمة،

ودخل اللاوي ومعه جوقة الصغار الستة
فبدأوا يؤوون الصلوات
كما لو كانت محشوة بالنكات
وقد قرأوا منها كتابا بأكمله
ووصل الشيوخ والكتبة
خمسة أو ستة بصحبة الحاخام
الذي جلس وعلى ثغره ابتسامة كبيرة وأخرج علبة الدخان
ثم نشق نشقة لا بأس بها فيما يبتسم
وأومأ الى ولد من الجوقة، وتمتم شيئاً ما،
واشار برأسه في اتجاه راهب بوذي شيخ،
ومدّ له الولد علبة الدخان وهو يبتسم،
واحنى رأسه ونشق نشقة لا بأس بها،
ثم أعاد الولد علبة الدخان للحاخام
وكان يبتسم، Et faceva bisbiglio ،
وحمل الولد العلبة الى زوج لحى عجوزٍ آخر،
ونشق نشقة لا بأس بها،
وهكذا بالدور،
ثم تأمل الحاخام الغريب، واتسعت

بسمتها نصف متر وتمّ الحاخام
خلال دقيقتين طويلتين،
وجاءني الولد بعلبة الدخان،
وابتسمت ونشقت نشقة لا بأس بها،
ثم أخرجوا ألواح الشريعة
وبدأوا زياحهم الصغير
وعانقوا اطراف الدلاّلات.



كل شيء متعدد الاشكال، حسبما نقرأ في أول بيت من النشيد ٢٣. وكان بوسعنا ان نجد في هذا السيل من الكلام ثرثرة لا طائل تحتها، إسهالاً لفظياً، ولغواً فارغاً، لو لم يكن يوجهه ذوق «اللوغوبيبيا» (رقصة العقل هذه)، ويقين الـ «فانوبيبيا» ودقته (حضور الصورة الممتلىء حياة). لكن في هذيان اجترار لا ينتهي، نجد انفسنا مأخوذين بقوة التفصيل ونوعيته وحدته، وبسهولة حركة النظرة، وبقوة الإدراك.

كونفوشيوس أو سوء الفهم

لقد أعاد القرن الأخير اكتشاف العصر الوسيط.
ومن الممكن ان يجد هذا القرن يونان جديدة في الصين.

باوند، في مجلة شعر، ١٩١٤.

إن صوت باوند هو كذلك هذا «الحاكي/الخلاعي» في النشيد التاسع والعشرين الذي يتسلل الى مسكن «الكهنة الثلاثة المثقفين جداً فيصعب ان يحتفظوا بعملهم»، صوت وثني يحتفل بالمبادلات، وبالتناضح بما أن الانثى عنصر، والانثى خواء، واخطبوط، وسيرورة بيولوجية. إن المقدس يهزأ بالتسامي والمحظورات والتحريمات: «Sacrum, sacrum inluminatio coitu»: هو ذا على الاقل قانون لا يخون الطبيعة. الحب وحده ديانة والشعر البروڤانسي ليس غريباً كلياً ابداً عن الطقوس الوثنية... واذا كانت الوثنية بقيت على قيد الحياة، فقد بقيت على قيد الحياة سراً في اللغة الاوكسيتانية. إن من يقارن الانطولوجيا اليونانية وعمل التروبادور سوف يلاحظ سريعاً أن العقل البروفانسي كان يونانياً... ويبدو ان اوفيد والقصائد الرعوية التي كتبها فرجيل كانت الينابيع الأساسية لتلك الأعمال.

اين الفرق بين أرنو دانيال وسافو، اين المسافة؟ إذا لم تكن في الغرابة التي غلفتها شروح علمية كشاشة صفيقة بين الشيء ذاته والشيء ذاته بحيث لا يتعرف احد الى ذاته خلف قصدير الأفكار المتلقاة، المتلقاة وغير المدركة، التي أسيء استقبالها وأسيء حفظها.

إن الدين لم يُخلقْ إلا ليضمن النظام، ويفرضه على شعب هائج بالخوف والإرهاب. إلا أن باوند يرى ان كل انسان سليم العقل لا يمكن ان تشغله تلك الوساوس: فلننظر الى الطاقة الحيوية، الا تتوقف بالضبط على الطاقة الجنسية، وليس على تأمل مجرد؟ إن التروبادور الذين تربى معظمهم في اديرة، لم يؤد بهم ذلك الى التقليل من الاحتفال بجمال الاحاسيس، حتى ولو حولوا اغانيهم الى اناشيد للعذراء. إن المسيحية تكمن على وجه الخصوص، بالنسبة لباوند، في اهتمام المسيحي بقريبه: تحل الفريسية محل الاورثذكسية، والنفاق والامتثالية محل انطلاقات النفس. في كل مكان البرص ذاته، والتلوث ذاته: إن خونة اللغة هم كذلك من يحتقرون اللذات الحسية، المنحرفون/الذين قدموا لذة الربح/على الملذات الحسية. إنه فساد التقاليد باسم المنفعة، النقيصة الكبرى لدى بشرية متعفنة لم تعد تعرف ان في الطبيعة تسليات ممتعة، كما يشهد على ذلك هذا المقطع من النشيد ٢٥ حيث تنصرف اسود البراءة للعبتها المفضلة:

أسد ولبوءة (*)Simul commorantes
كانا قد انتقلا صغيرين الى السيد الدوج
عن طريق السيد الوقور فريدريك ملك صقلية،
الأسد المذكور عاشر وفقاً للطبيعة اللبوءة
المذكورة اعلاه واخصبها بطريقة الحيوانات
في القفز الواحد على الآخر للتعارف والاخصاب
على ذمة عدة شهود رأوا بأعينهم
ولم تمر ثلاثة اشهر تقريباً حتى كانت اللبوءة ممتلئة
(كما روى من شاهدوا الهجوم)
وفي الشهر الموعود، في يوم أحد
في الثاني عشر من شهر أيلول عند شروق الشمس
في عيد القديس مرقص حين بزوغ الضوء باكراً
حدث للبوءة المذكورة، كما الحال مع طبيعة الحيوانات
أن ولدت وفاقاً للطبيعة ثلاثة أشبال حية ومشعرة
حية ومُشعرة ما أن ولدت حتى بدأت تحيا وتتحرك
وتدور حول أمها.

*

إن باوند ينتفض ضد الزهد: عام ١٩٢٠، لم يكن موبرلي

* ـ باللاتينية في النص. (م).

الساذج يصادف غير الاخفاقات والذعر والكتب لأنه خضع لأنانكي المرهوبة، الضرورة. فقد دفعته حيرته وحدها وانعدام التجربة لديه، فمر بجانب المغامرة دون وعي، غير محتفظ من أيروس إلا بذكرى ملطفة. إلا أن وقاحة اوفيد وصراحة بروبرس وجرية التروبادور، علمته ان « الزهد حماقة ». والفن ينحط، كالحياة، اذا اطاع الترمت والتطير. ثمة رابط مباشر يجمع بين قصائد ارنو دانيال وقصائد غيدو كاڤالكانتي ولوحات بوتيسللي: إنه العري، عري بسيط يتعارض مع الارتباك والخلل والفوضى التي تتميز بها السذاجة العمياء والمتعصبة.

يضاف الى ذلك ان باوند، يشبه صديقه ويليامز في أن لديه حساباً يريد أن يصفيه مع أخيه: فالاقتصاد والزهد والاعتدال فضائل بوريتانية ينبذها باوند كأمراض في النفس واشباح طالما لازمت طريقه، إلا أنه يلتحق بـ « الصحة المتوسطة »، لأن القرف من الجسد يتساوى مع احتقار الذكاء. فقد ترك للدراويش همّ ممارسة انظمتهم المتقشفة الصارمة، واستعاد لازمة Pervigilium veneris التي تحتفل بأفروديت وطقوسها الفرحة:

من لم يحبَّ أبداً فليحبّ غداً
ومن أحب يوماً، فليحبّ غدا

إن النشيد الرابع والاربعين بالغ الجمال يربط مراسي باوند -

عوليس في المغارة السرية التي تدعوه، حيث لن تتطابق طبيعته إلا مع سحر الشهوة وحده، ولن تطيع غير جنون لذته، لأنه هكذا يبحر المرء نحو المعرفة، ومن الظل الى الضوء:

حين يطير الكركيّ عالياً
فكِّر في الفلاحة
أنت تُقاس بهذا الدخول
نهارك بين باب وباب
ثوران تحت النير للفلاحة
او ستة في حقل الرابية
كتلــة بيضــاء تحت اشجــار الزيتون، عشرون لإنزال الصخر،
هنا البغال منحنية تحت الاردواز على طريق الرابية.
هكذا كان يحدث في الزمان الماضي.
والنجوم الصغيرة تسقط الآن في غصن الزيتون،
يسقط ظل متشعبٌ أسود على المصطبة،
اكثر سواداً من الخُطّفِ الذي يطير
ولا يهتم ابداً بحضورك
أثر جانحيه أسود على قرميد السطح

والأثر يفرّ مع صراخه.
وزنك خفيف للغاية على تللوس
وقرضتك أقل عمقا
وزنك أخف من الظل
ومع ذلك فقد عَضضتَ في الجبل،
أسنان سيلا البيضاء أقل حدة.
هل وجدت عشا أنعم من كونّوس
او هل وجدت راحة أفضل
هل لك جذر أعمق، وسنة موتك
هل تأتي ببوصات أسرع؟
هل دخلت أعمق في الجبل؟
دخل الضوء المغارة. يو! يو!
نزل الضوء في المغارة،
ألق على ألق!
بحَدّي دخلت هذه الروابي:
فلينبت العشب في جسمي،
ولأسمع الجذور يكلم بعضها بعضاً
والغصون المتفرعة ترتعش في الريح.
هل زفير أخف على الغصن، هل ابليوتا

أخف على غصن شجرة اللوز؟
دخلت الرابية من هذا الباب.

لا يعود يحدث شجار لو تبع المرء الفصول، على الايقاع الطبيعي لجسد لم يعد منقسماً على ذاته، خجولاً من غرائزه، بائسا لأنه اراد ما تحظره ظلامية فكر يهودي ـ مسيحي لم يفكر الا بتشويه هذا الجسد لجعله يتألم وتلقينه الاستمتاع بهذا الألم وحده.

إن كل الإرث الافلاطوني الجديد، كل طغيان الفلسفة النظرية، ينبذه باوند بنكتة يمكن ان نجدها في النشيد الثالث والعشرين حيث يتلخص تعليم افلاطون بما يلي: «دواء الحازوقة العطس».

نكتة سهلة بالطبع وهرجة ظريفة :إلا أن لا حاجة بباوند الى علم سقراط. والصدفة تضعه في حضرة حكيم يتبع قلبه، حكيم لم يكن يدعو الى الشفقة بل الى الإنصاف والعدالة، حكيم يقول فولتير إنه «لم يتكلم الا كحكيم، وليس كنبي ابداً» ولم يعلّم إلا اربعة اشياء: «الادب والأخلاق والصدق والايمان»،هذا الحكيم هو كونفوشيوس.

عبثا يفتش المرء في حكمة كونفوشيوس عن تجلٍّ قلق للعالم الآخر، وعن جزع حيـــال الموت، أو عن انشغـــال مـــا ورائي، أو اثر لتوبيخ الضمير، أو عذاب فلسفي. كل شيء ينحلُّ في اخلاق فضيلتها الاولى انها ليست غريبة عن الطبيعة البشرية، بل هي

ترتكز. بالعكس. على هذه الطبيعة بالذات. إن كونفوشيوس يقدم بعض الوصفات البسيطة، التي في متناول المرء مباشرة، ليعيش حياة انسان شريف. فالتجربة، لا التجريد، نقطة الانطلاق لديه. ويمكن ان نتصور بأية شراهة التهم باوند حواشي فينولوزا عام ١٩١٣: لقد شرع بالعمل فوراً، فترجم الـ تاهيو لكونفوشيوس، الذي نشر في الولايات المتحدة عام ١٩٢٨.

ماذا وجد في كونفوشيوس؟ لقد وجد رفض كل ما يتعلق بالاخرويات. ولا مبالاة قصوى حيال نهاية الأزمان، وحيال مشكلة الشر ومشكلة الخلود. ولا يبقى غير مبدأ واحد كله احتشام وتواضع يقول: من المناسب أن يبدأ المرء بتنظيم مسكنه الخاص به. والشر يكمن في التدخل بأمور الغير. ويقول باوند: «لا المسيحية ولا الاسلام ولا اليهودية، ولا أي دين توحيدي أخذ حيطته - في علمي - للتحصن ضد هذا الشر». ان الكثير من «الصوفيين لا يسعون حتى وراء مبدأ الخير: انهم لا يسعون إلا لإقامة رابط طفيلي مع العالم الآخر». سوف تصبح مختارات كونفوشيوس كتاب باوند الاحمر الصغير، همزة الوصل بين اسرار ايلوزيس (التي لا يتصورها باوند إلا كاحتفال بطقوس على شرف آلهة جهنمية وزراعية، طقوس ليس فيها اثر للزهد ولا تتوجه إلا الى ديمتير، آلهة الحنطة دون التعبير عن اي رجاء بالسعادة الابدية)

والكونفوشية، من أجل بلوغ ضوء الاشياء : «Omnia quae Sunt, Lumina Sunt» ان الايرجان يستعيد الفكر الأغريقي وكونه، عالماً لا تاريخ له ولا زمن، هو علم الكون لا الميتافيزياء :

تأتي السلطة من العقل الراجح
لا العكس أبداً

ذلك أن « الجنة ليست اصطناعية ». والحال ان محور الحكمة هـذا، هـذا المركز، هـذا التوازن الـذي يقرأه بـاونـد لـدى كونفوشيوس، مكتوباً في رسالة المعلم - رسالة لا تريد اكثر من تسجيل نوع من سعادة الوجود في العالم والتعبير عن نوع من الفرح الهادىء - هذا المحور وهذا الاعتدال القائمان خارج كل ميتاقيزياء، هذا المدار الثابت، هذا المقام الصلب وهذا المرمر المختوم، كل هذه الرموز لا تأتي من كونفوشيوس وحده بل كذلك من الخونة، من اولئك الذين أفسدتهم حوريات الطاويَّة الصوفية والمشؤومة « من ناشري ما لا يوصف »، من الخياويين وبائعي الاكسير، من فقراء هذا العالم ومن متسولي السورام. وليس هذا خطأ البريء - المتعلم اذا خلط بين الكونفوشية والطاويَّة كما كان يخلط بين الطوبى والايديولوجيا.

إن رمز الفكرة (طاو) يمثل المسار الحقيقي، حركة متناغمة

خاضعة للذكاء ، « الرأس موجهاً القدمين ». والحال أن رمز الفكرة هذا (طاو) الذي يفسره باوند ويشرحه عام ١٩٤٧ في ترجمته وصية كونفوشيوس ، من بين رموز الأفكار الاساسية التي نجدها مراراً في الأناشيد مع « مينغ » التي تشير الى النور ، والذكاء ؛ و« جين » (البشرية او الآنسيّة) ، و« شونغ » (المحور أو التوازن) ، وشينغ (الكلمة الصحيحة).

يجد باوند الدقة والصحة في رمز الفكرة « طاو » دون أن يشك لحظة في أن الطاويَّة تشتق من « طاو ». من هنا الخطأ والمفارقة اللذان يجعلان باوند يرهق الطاوية ويحطمها بسخريته وهزئه ، من دون ان يتوقف عن اعلان كمال « طاو ». ويرى هوغ كينر (وليست هذه أقل لُقْيةٍ في مؤلَّفه المثير عصر باوند، ١٩٧٢) إن باوند لم يربط بين رمز الفكرة هذا وكلمة « طاو » إلا متأخراً جداً ، اي عام ١٩٤٧ ، حين كان يترجم The Unwobbling Pivot ، وفي ذلك التاريخ (أي عام ١٩٤٧) يُظهر نص باوند ان تقدم « طاو » مغامرة صوفية لا اخلاق كونفوشية.

ويرى كونفوشيوس ان السلالات السعيدة تدين بازدهارها لعدالة الامبراطور المستنيرة ، ولتسامحه وعطفه. وسواء تعلق الأمر ببيت آل مديشي او ببلاط امبراطور الصين ، فالقواعد لا تتغير. إن الحكومة الصالحة هي على الدوام.

الرجل الذي يسمح للناس بأن يكتبوا شعراً
عليه أن يسمح للشعب ان يمثل مسرحيات
وللمؤرخين ان يدونوا الوقائع.

عليه أن يسمح للفقراء بالانتفاض ضد الضرائب

(النشيد ٥٣)

ولأن باوند وقع زمناً طويلاً تحت تأثير تُرجمات الأب جوزيف ـ آن ـ ماري دي مويرياك دي مايا الذي نشر عام ١٧٨٣ الاثني عشر جزءاً من تاريخ الصين العام، فهو يرى في الكونفوشية شيئاً يتوافق مع المثال الاعلى لكل رجل شريف. بالمقابل فالطاوية والبوذية يرتبطان لديه بالاضطهاد والحرب والفساد والتملق والارتباك والجريمة والفسق:

حرب، ضرائب، اضطهاد،
بخشيش، طاويون، بوذيون،
حروب، ضرائب، اضطهاد.

يكفي ان يشرع امير بقراءة لاوتسو (مؤسس الطاوية حسب زعم البعض، ومعاصر كونفوشيوس) حتى يسارع الى تكريس كل نشاطه لـ «عمل الكاباريه»؛ وعلى العكس، يكفي ان يكون معادياً للطاوية حتى يجسد كل الفضائل، ويحفظ الفصول، ويحترم الناس، ويضمن الرخاء ويشجع الثقافة.

وفي حين يؤسس كونفوشيوس اخلاقه على الطبيعة الانسانية والتجربة التي يملكها حولها (لانشغاله العظيم بأشياء هذا العالم)، فالطاوية تريد أن تكون ديناً كونيا قائما على مبدأ لا يمكن تحديده وعلى اليقين بوجود توافقات غامضة بين حياة الفرد وحياة الكون. فالطاوية والحلولية وتناغم الافلاك، والتأمل الصوفي، والانخطاف، والاندفاعات الرؤيوية، والوحدة المطلقة والحدس الذي لا يوصف، كلها معطيات يرفضها باوند لأن القبول بها عودة الى سورام وايرسون. والحال ان باوند لم يخالط ايرسون ابداً، ولقد اخطأ لأنه لو تأمل في ايرسون لعرف ما كان يبعده عنه، ولنبذ حكيم كونكورد لأسباب جدية - جيدة أو سيئة.

فعلى الرؤيا العملية والمناهضة للتاريخ التي كانت تقدمها له الكونفوشية الداعية الناس الى احترام التقاليد القديمة والجاعلة من الورع البنوي واجباً اسمى، تجيب الطاوية باليقين ان الحياة الداخلية يعاد اعتبارها في الحدس الذي لا يوصف، هذه الحياة التي لا يستطيع غيرها ان يعيد الاحتكاك بين الطبيعة والانسان.

إن اللغة تتبدل - كما نرى - ويتبدل معها ما تشيعه: إن معرفة الحياة (طموح كونفوشيوس الوحيد) لا تكفي اتباع لاوتسو الذين بحاجة الى مداعبة غير المرئي، ومحاذاة الابدي، واضفاء الروح على

شريعة كونفوشيوس المبتذلة، وكسر انضباطه الصارم. والملاحظ ان الطاوية التأملية الصوفية ليست بعيدة عن التراث اليهودي - المسيحي. هكذا إذاً، كان باوند الغاضب قد استطاع ان يحل رموز كونفوشيوس مصبوغ بالطاوية المكروهة، ووقف عند تعبير « طاو » الاساسي بالنسبة اليه فشعر، من دون علمه، بفقر الدم الميتافيزيائي يجتاحه، واستسلم لحلم كوني متنقلاً الى عالم اوهام وحيل حيث لم يعد السحر مقروناً بالطبيعة بل بما هو عجيب، بالخدعة إذاً، بتوازن التناغم الكوني الذي لا يوزن. وكيف يكن مذاك « صنع الجديد، الجديد ايضاً، الجديد على الدوام »، انطلاقا من لازمة بالغة القدم سمعها باوند في الغالب وما كان بوسعها ان تقود الا الى الطلبة الرتيبة في ايان مفقود من دون رجاء. إن الطاوية لا تبدع شيئا، في اعتقاد باوند، انها لا تفعل غير الدعوة الى « علاج يقدم الخلود »، والطاوية بالية ميكانيكية - ميتافيزيائية، « فسق وعلبة ليل » غرور عقل فارغ.



علينا قراءة الاناشيد الصينية لكونها تقدم، في مختصر مدهش، اكثر من الفي عام من التاريخ، حيث تلتقي الوقائع، والتفاصيل المصورة، والاحكام اللاذعة، وتصفيات الحساب، وكل ذلك تربطه

باحكام خيارات اساسية تجول في الاناشيد، من رينيني الى سور الصين، مروراً بمونتيسللو والبندقية وسيين وراباللو وبيزا. الخ...

ويعني ذلك ان الجدة لا تكمن في الحديث على وتر واحد لكن دون رتابة، كما لو كان باوند عازف مزهر، لا يقرص الا وتراً واحداً ليبعث لحناً خالصاً، ويعزله في وحدانيته، ويكرره، ثم يعود اليه ليضمن له الدوام. ان نبرته مصنوعة من هذه الوحدة المراكمة بشكل عدواني كما لو اتحد ضد هذا النشيد الصامد البيانو الميكانيكي للأفكار السيئة، ومزامير مغناة هزلية قديمة وأبواقها.

إن الجدة لا تكمن في الحديث، وهو تكرار ممل لجور التقاليد وللبالوع السحيق حيث يهترىء الـ «كولشور»، لكن في تجليات الموضوعة، وفي طريقتها وطقوسها، وحركاتها واحتفالاتها، في كل ضوء يتلقى التحية انطلاقاً من هذه الحجرة السوداء حيث لم يعد يعرف الخيالي إذا كان ثمة بعد اليوم فجر مع أنه يحيي الشمس للمرة الاولى.

لقد وجد باوند في الشرق مفتاح بحثه، وموضع شروده. ان الشرق بعيد وهو لن يراه ابداً، لكن يكفيه ان يعتقد ان الاشارات لا تكذب هناك، على الاقل، من أجل ان يطمئنه تعليم كونفوشيوس: الصدق والهدوء والمحبة، تلك ثلاثة شعارات لا ينفك

يكررها، تلك ثلاثة أجزاء لثلاثية يشترط ـ أو يتمنى ـ أن نتأملها، مثلما اراد، من جانبه، ان يقرن كلام المعلم بنظرة كوزيودي تورا.
إلا أن قراءة مختارات كونفوشيوس تفاجئنا. فهذا الكتاب المعجمي ذو الصياغة القاطعة والواضحة والدقيقة يجد له صدى في الاناشيد.
إلا أن مضمون هذه الصيغ القصيرة يعاكس بعض ردود الفعل الباوندية. اذا قمنا بعدة غارات فقط نرى كم الشاعر غريب ـ في بعض الجوانب ـ عمن اختار ان يحتفل به. هكذا مثلاً:

أن يكون المرء هادئاً حيال اهمال الناس، تلك علامة تربية عظيمة.

أو أيضاً:

قال: «لا يقلقني ألا يعرفني الناس، بل ألا أعرف الناس».

أو أيضاً:

قال: «لا يرتجف المحور، غوص المرء في روحه ثم العمل؛ القليل من الناس استطاعوا بلوغ ذلك زمناً طويلاً».

والحال انه إذا كان تعليم كونفوشيوس يحترم الطبيعة الانسانية فهو حساس للوهلة ذاتها حيال ضعفها، ويعذرها في الوقت ذاته الذي يحاول فيه ان يُقَوِّي قوى الكائن الحية من اجل الحض على العمل ضمن حدود العدل والتسامح. لكن يكفي باوند أنه قرأ هذه

المختارات ليظهر في الحال سياق غني يعتقد انه يحلله دون اخطاء. إنه يرمي الحروف الصينية في اناشيده كنقاط استدلال تشهد على انه لا يكذب. لا ادنى حيلة، ولا ادنى تَوَضّع في رموز الافكار هذه التي تظهر الى يمين الصفحة في أغلب الاحيان، او في الوسط. يتعلق الامر بالنسبة اليه بأوتاد، بآثار جديرة بالذكر، إلا أن پوسيه الصغير انخدع بها ايضاً. إن مادة الاناشيد تقاوم (إذ لم يستخدم باوند حيلة أو مخرجاً)، لكن لا يمنع ذلك من أن تظهر حصباته الاستدلالية كما لو كانت ملتهمة من الداخل بفعل تصلب الشاعر وحماسه وحدّته، الشاعر الذي قرأ كونفوشيوس الذي كان يريد قراءته.

ينبغي التعلق بالأناشيد الصينية لقياس التباعد، أو الفرق، وأحياناً الهوة التي تفصل التلميذ عن المعلم، بكل شرف ومن دون خداع.

الصدق

سوف تحظى اناشيد بيزا برضى الجمهور على الدوام، لأنها تدمج السرد الروائي بالعرض التعليمي، بمهارة فائقة. للمرة الاولى يرتفع صوت باوند ليسائل كيانه: لقد اصبح في الستين من عمره. ومع انه يحدد لنفسه هدف سبر ليل النفس العظيم هذا «nox animae magna» الذي يكتسحه فجأة، ويلاحظ ان ظلالاً فقط تدخل خيمته/ في حين يمر الرجال بينه وبين الشمس، وان وحدة الموت تقلقه احياناً، عند الثالثة صباحاً، وانه يقلق لمعرفة إذا كان ليل النفس هذا ليس قاع اليأس بل نهاية النزول وآخر فجوات الهوة، وانه يعترف بملله (أنا خائر القوى. ثمة تعب بعمق القبر) ويتمنى الراحة (فليُسمح لعجوز بأن يرتاح)، رغم كل ذلك فباوند لا يستسلم لتلذذ كئيب.

ويبدو حتى انه يبسط فجأة فضولاً جديداً، وشهوانية نديّة غضة، كما لو كانت محررة من مراجعها الثقافية. هكذا يبدو حساساً، ربما للمرة الاولى، حيال العطور القريبة، ورائحة النعناع، او مذاق بعض الاطعمة، ومرق مقانق من نوع جيد، كما لو توجب ان يفلت منه كل شيء في القريب العاجل. ويصبح للوهلة ذاتها في غاية القرب. قريباً بهذا الحضور المباشر للأشياء والكائنات والطابع

اليومي والحيوانات العابرة. فالقط، وهو السارق الليلي، الذي لم يعد الحيوان الهيري، يغذي وقائع تلك الاشهر التي قضاها سجيناً في القفص الحديدي. والمراحيض هي في الغالب مكان اكتشافات: ألم يعثر هناك على نسخة لويثان، طبعة رخيصة اصدرها البروفسور سبير، ألم يعرف هناك بالضبط ان الحرب قد انتهت؟

كما لو انتهى الشرود فجأة في لزوم هذا الشلل المفروض، وكما لو اجبره هذا الجمود القسري على إنكار وضعه كسجين، هذا الوضع الذي يفرض عليه ان يحرّك هذا الركود بنشاط مكثف.

من هنا المقاطع الغنائية التي يُبرز فيها تأكيده القائل: إن ربات الفن بنات الذاكرة، مستعيداً ماضيه في لندن بوجه خاص. تلك هي وسيلته لزحلقة الزمن واستدعاء كل من عرفهم. تمر أمامنا الطليعة كلها مع غودييه، وتي. إي. هولم، وويندهام ليويس، وجويس، وتي. إس. إيليوت، وكل المؤخرة ايضاً مع هنري جيمس، وييتس، والصديق المخلص الكبير فورد مادوكس فورد. ذلك ايضاً وقت الوزنة الكبرة فقد اصبح باوند مراقب الاوزان والمقاييس، ولا يتعلق الامر بخيانة الحقيقة، باسم الصداقة:

...كان حديث العجوز فورد أفضل،

يتألف من *res et non Verba
رغم نوادر ويليام، وفي كون فوردي
لم يشرح يوماً فكرة لصالح حملة
وكان لديه قدر أكبر من الـ *humanitas jen

وإذا كانت بعض الصور تتكون في النفس لتبقى فيها، فمن الأفضل إذاك ممارسة انضباط لا تعود الذاكرة معه مجرد رفيقة معدة لتسهيل الطريق، بل على العكس زهداً صارماً. إن لدى باوند متسعاً من الوقت في كل حال: لم يعد يدعو نفسه بجبور «ego scripto cauntilenae*» ،لقد أصبح كاتب وقائع الخواء:

مثل نملة متوحدة خارج وكرها المهدم، منبثقاً من غرق اوروبا ego، scriptur*.

هذه الوقائع تبدو لنا كحوار مشبوب مع الذات لأنه ليس ثمة من يتكلم اليه. لا بل ليس هذا حواراً، انما هو مناجاة عديمة الرحمة حيث لا يتوجه الشاعر الا الى ذاته، فيكلم بالطبع الذات المثالية، الكائن الأذكى الذي يعرفه.

ويعني ذلـك اننـا نخطـىء اذا توقعنـا ترددات والتبـاسات وشكوكاً. إن باوند ينظر الى ذاته - كما يتأمل اصدقاءه اللندنيين -

* - باللاتينية في النص. (م).

ويبرر ذاته بالصرامة العنيدة التي اعترف له بها السناتور بانكهيد عام ١٩٣٩: «حرون كبغلة، حرون كبغلة».

يؤكد باوند في البدء (مثل ميلتون الذي لم يكن يستسيغه ابداً مع ذلك): ما من ظلمات إلا في الجهالة. هنا بالذات تتدخل الاستراتيجية الباوندية بجملها، لأنه إذا كان بديهياً الا يُتصور تأكيد من هذا النوع من دون اليقين المطلق بأننا لسنا الى جانب الجهل، واذا كان سهلاً ان نحسم بين الجهالة والمعرفة، فالظلمات تطرح مشكلة إظلامها بالذات، أي حضورها المظلم، وليس في وسع باوند أن يتلافى الصعوبة إلا بالالتجاء إلى مركز الضوء الأكثر سطوعاً. ومن هنا الابتهالات العديدة الى القمر، بما أن «inlu-minatio coitu*»، القمر يصبح في الوحدة والحرمان مصباح الجدار، رفيق إحدى الامسيات.

ولا ينكر باوند ابداً في اناشيد بيزا ما فعله وما قاله. إن «ليل النفس» لديه يقع جغرافياً تحت تايشان، الجبل المقدس: وهو يلتزم على الدوام بقناعاته الاساسية.

وفي الحقل العاطفي، تعبر هذه الأناشيد عن نقص، وعن حزن عميق، إلا انه ما من عاطفية او حساسية زائفة، تأتي لتشوش هذه

---

* ـ باللاتينية في النص. (م).

القسمات النقية للغاية في النشيد ٨١ . المعروف جيداً ، حيث لا يتأكد تواضع شخص غير محبوب بل اليقين انه ما من شيء عاشه المرء سدى. لم يكتب باوند كوميديا آلهية كدانتي ، بل كتب انطلاقاً من اناشيد بيزا. وعلى طريقة ڤيّون، وصيته، وذلك بـ « إصرار وعنادٍ يتميز بهما من لا يتمكن من إبعاد نظره عما « أمام » عينيه ». من هنا تنوع النبرة التي تكون حينا غنائية وآخر هازئة أو جارحة. وهو ينادي. كفيون. بـ «الحق الالهي المعطى لكل رجل بأن يكون ذاته، وهو الوحيد بين حقوق الانسان المزعومة الذي ليس ناتجاً مصطنعاً ».

يخلق باوند هكذا شعراً « مذهبياً » اذا كان غريبا في الظاهر عن مذاهب واحد كروبرت لويل أو واحدة كسيلفيا پلات، الا انه قريب جداً منها ، لكن مع فرق يكمن في ان باوند متصالح الى درجة كبيرة مع جسده (طبيعته) بحيث لا يتبادر الى ذهنه أن يروي مغامراته. بينما ما يهمه في الواقع انما هو الفيلم الذي لا ينتهي والذي يدور في رأسه والذي يريد ان يقاسمه اياه قارئه، هذا الاجترار الموسوس، هذا التكرار الذي يغرزه بضربات مطرقة شديدة زاماً النفوس الحرون بواسطة مسمار دقيق، ثاقباً بمثقبه المنشاري الجماجم المتحفظة. لا أدنى واقعة مثيرة للفضيحة، لا أدنى حدث يأتي ليثير فضول القارىء ، ما خلا الحيوية والقوة والحماس لدى هذا الشاعر

الذي يؤكد. بعكس كل المعروف. أن الفكر يريح وان المخادعة الفكرية مصدر تعب.

ينبغي تهدئة الاندفاعات الغنائية الخالصة التي تشجعها بعض التأكيدات. أحب إذاً انا موجود. هذه المعادلة ترضي على وجه الخصوص من يفكرون كثيراً فلا يمكن الا ان يحبوا. وبذلك لا يتزعزع الكوجيتو الديكارتي. تأتي مسحة اكثر نفاقاً، لأنها أكثر عاطفية. فتلوّن الحديث «Senesco Sed Amo» . لكن علينا ان نعرف ان هذه الشيخوخة ليست تخليا ولا أسفا كئيبا، بل هي مجرد ملاحظة.

يجدد باوند نفسه على الدوام، في بيزا تحت البرج المائل، بدقته وأمانته للكلمة الصحيحة. واذا كان يظهر كـ «كلب ضربه البرد» في النشيد ٨١، فهو يهتم بأن يجدد في النشيد اللاحق أن الكلب يسبق الانسان في الغرب. إنه يربح في نكد الحظ او في الحظ، سيّان بالنسبة اليه، فمحور حقيقته يقوم لديه مقام الحماية. الا أن هذا الصدق يتغذى دائما بأصداء آتية من الماضي بثرثرة الشعراء السابقين الاليفة، وهو ما يسمح له بأن يقولها لنفسه ويعيد قولها في سياق معاصر. وهوذا العزيز براونينغ الذي لم يعد يقدم له قناعا، بل اول بيت سوف ينبثق منه لاذع للخواء المعاصر. وينبغي قراءته بالتوازي مع قصيدة براونينغ لإدراك كل حلاوة مذاقه:

أن يكون المرء في انكلترا الآن وقد غاب عن الساحة وينتون وثمة مجال للشك .

وبكن ان يكون المصرف مصرف الامة
وسنوات الصبر الطويلة
وترددات حزب العمال
سمحت لقديدة الخنزير بالتدفق،

هل هذا سقط متاع ثقافي؟ كلا. إنه تبادل حر في اقتصاد سليم حيث يكون معترفا بـ «عبقرية الاستذكار» او جمال الطباق الموسيقي.

★

إن مبدأ الطباق الموسيقي (البعض يتمتعون بالطباق الموسيقي/يستمتعون بالطباق) يحدث الصدمة، أو القطيعة، ملحقا الهجاء بالنمط الغنائي على سبيل المثال. ويعني ذلك أن الاناشيد لا تدخل ابداً في القالب الجاهز لنوع متفق عليه. إن اللامتوقّع، والمفاجأة يحولان دون ان يغدو النص ذريعة ويُحلّ محل العمل الشعري هرير اكتفائه.

إن انفجار الاناشيد المطلوب ليس تشذيراً او تفتيتاً او فسيفساء علمية بل هو فرقعة، وتفجر، وتفريغ شحنات خاطف

بحيث يحل في لحظة واحدة محل الجمجم، او الخواء، استرجاعٌ متناغم لمشهد هادئ:

والمدن المغشّة في الروابي
والإلهة جميلة الركبتين
التي تتقدم. وخلفها غابة سنديان.
منحدر أخضر، وكلاب سلوقية بيضاء
تقفز حولها؛

يطبّق باوند عملياً حدس صديقه ويليامز القائل: «إن تنافر الأصوات يؤدي الى الاكتشاف». هكذا بعد أن يصف جحيم النشيد ١٦ هول الحرب العالمية الاولى، والجثث المكدسة، والمذبحة العمياء، ينشد النشيد ١٧ السكينة، وصفاء الموجة، وتعزيم نيرييد، وألق ضوء غريب عن الشمس بالذات:

مغارة نيريبا،
مثل محارة كبيرة مائلة
والمركب المسحوب من دون ضجيج،
دون رائحة المناورة،
لا صيحة عصفور، لا ضجيج موجة هائجة،
لا رشاش فيل البحر، لاضجيج موجة هائجة،
في تجاويف مغارتها، نيريبا،
مثل محارة كبيرة مائلة

في حلاوة الصخر.

شاطىء صخري اخضر - رمادي في البعيد،
قريبا جداً، جدران الشطآن الصخرية التي من عنبر. والموجة
الخضراء الصافية، صافية الزرقة،
والمغارة البيضاء كالملح، والارجوانية الفاقعة،
الندية، الملساء كالبرفير،
الصخرة التي فتتها البحر،
لا ادنى صرخة للنورس، لا أدنى ضجة لفيل البحر،
رمل دهنج(*)، لا أدنى برد هناك،
ضوء غريب عن الشمس.

هنا كل شيء لطافة ومنحنى رخو، تناغم سكري وأملس؛ العنبر والبرفير يقدمان نداوة لمسية. تقوم علاقة مباشرة بين الصور ومعطيات الحواس؛ وتكون العلاقة في بعض الاحيان غير متوقعة، فيستمد الشعر حينذاك المفاجأة من انبثاقها، عبر اكتشاف ليس تكراراً على الاطلاق بل هو تجربة.

*

لا أحد يضطر لقراءة الأناشيد إلا ان على كل قارىء ان يعرف

* - كربونات النحاس الطبيعي المهدرت. (م).

ان ثمة قاعدة مقدسة يتمسك بها باوند في تأليفه ويوضحها في العروش، ديوانه ما قبل الأخير:

> إذا لم نكتب شيئاً آخر غير ما يفهمه كل الناس، فلن يتسع ابداً حقل المعارف. مطلوب من وقت لآخر حق الكتابة لـ «القلة السعيدة» التي لديها اهتمامات اكثر دقة والتي في فضولها نهمٌ للتفاصيل.

إننا نأخذ هذا أو نتركه، وعلينا ان نأخذه كله او نتركه كله. لا يمكن التعلق بالأناشيد إلا اذا خالطناها. فبعض المقاطع الاكثر غنائية من غيرها، وبعض الابتهالات، وبعض التعازيم يمكن ان تثير انفعالنا، او تستحوذ على قبولنا او تهدىء فقط الاثارة التي يحدثها العمل في الغالب، بيد انه ينبغي ان نكون تصفحنا بصبر كل الاناشيد لكي ندرك القوة والصلابة اللتين تتميز بها موهبة لا تتفتت ابداً. وكما انه ليس من «بديل لحياة بكاملها»، فليس من مادة بديلة لعمل بكامله. ومن يمكن ان يدرس من دون وثائق؟ («An erudict without documenta?»)

ينبغي ان تتصادم الرأفة والحساسية، اللتان ينشدها ديوانا روك - دريل وترونز، بالقساوة والازدراء اللذين يظهرانها ايضاً من أجل ان ندرك هذا المحور، هذا الاعتدال الذي لا يجده باوند في الهدوء، بل في الصدق.

والحال ان الصدق عاطفة مشبوبة وتبرير في الغالب للذات؛ إن الإندفاعة الديونيزية هي التي تمنح الاناشيد حركتها وعنفها وجنونها وجمالها. وثمة بعض البديهيات التي تتلازم لدى باوند مع فضيلة الانسانية التي يجدها ممثلة في رمز الفكرة « جن »،عنينا الدقة، وهي الفضيلة العظمى لكونها تحول دون ان تنحط اللغة وتضل في « الشورباء الميتافيزيائية ». وفي روح الرومانس (١٩١٠)، يعارض باوند انانية ڤيّون وجفافه بالتفاؤل الكوني لدى ويتمان، ويتمان الذي يغني بصوت باوند:

انظروا! انا آكل البطيخ الاحمر حين آكل البطيخ الاحمر
يأكل الكون بطيخاً أحمر عبري.
حين يأكل الكون البطيخ الأحمر، اشارك في بطيخ الكون
الحشرات
ديدان الارض
السود، الخ...
يأكلون البطيخ الاحمر، الطبيعة بأكملها تأكل البطيخ الأحمر.
الأطياف وجزيئات الكون.
التي لا تشارك الآن في البطيخ الاحمر
سوف تشارك في زمن قادم في البطيخ الاحمر
الحمد لله او لراماناتامات كريشنا!

أوه! ايها البطيخ الاحمر! أوه! ايها البطيخ الاحمر! بطيخة واحدة تنقصك وكل شيء قفر... لا تخدعنّ مع ذلك: اذا كان باوند يتلهى في تحريف ويتمان بسخرية، إلا أنه لا يزدريه، بل العكس هو الصحيح. بيد انه... يفضل احياناً قراءة القاموس بدل قراءة شعره:

وكما قال فورد: ابتاعوا قاموساً
لتتعلموا معنى الكلمات.

يستفز باوند القارىء ليجبره على العودة الى الينابيع. فاذا ادهشنا ان يكون تم تعريف هاميلتون بصيغة مقتضبة واحدة كـ «اكثر الاشخاص ادعاء في كل التاريخ الاميركي»، فربما ذهبنا نستخبر، وفي كل حال «ليس سيئاً ان يحصل المرء على بعض المعارف في هذا المجال». ففي النهاية،

معرفة التاريخ
في تمييز الخير من الشر
ومعرفة من يصدّق المرء.

ليس غير الحمقى يختارون السلاح والسم. أما الآخرون - إذا كان ثمة آخرون - فيأخذون وقتهم لـ «تنظيم افكارهم والتحقق من أن المصادر لم يتم تزييفها.

إن استقامة اللغة هذه وسدادها هو ايضاً ما يشغل جينسبرغ الذي يحيي باوند في قصيدته «Wichita vortes Sutra» (١٩٦٨)، فيقول:

« إزرا باوند الحرف الصيني المكتوب للحقيقة يتحدد كرجل يشرّف كلامه.

. . . .

الحرب لغة
لغة محروفة
لغايات دعائية
لغة مستخدمة
كالسحر بهدف السيطرة على الكوكب »

كما ان دونيز ليفرتوف يقدم مثلاً أخاذا على تلف الكلمات، تلف يتم تشجيعه عمداً لكي ينفذ نسفها، ويفتقر مضمونها بحيث يفرغ من كل جوهر ويقرأ في الأخير الرجل - الآلة السلبي، والابله، يقرأ دون ان يرتجف التصريحات الرسمية المنقولة عن لسان رائد من الولايات المتحدة في فيتنام:

« و
كان ضرورياً تدمير المدينة لانقاذها » ثم يضيف بصورة ابتهال:

أيتها اللغة، أُمُّ الفكر،
هل تنبذيننا كما ننبذك؟
ايتها اللغة، يا جزيرة المرجان
ناتج الفهم البشري،
والاحلام البشرية،
انت مقروضة كما تقرضنا الحرب ».

(«إنابة»، ١٩٧٠)

وفي حين يستخدم الانسان ذو البعد الواحد عن وعي تام لغة المجتمع الاستهلاكي الوظيفية، الملتهمة الكبرى لصيغ جاهزة، المسوّية الكبرى والمموِّنة بالتفاهات، يجلد الشاعر اللغة، وذلك بجبور على الدوام. بين «Hilaritas» و «Letizia»، المكان الذي حُبل فيه بالاناشيد، بين الفرح والضحك، الابتهاج المظفر والمزاح، السخرية والتهريج. بعض اشكال اللعب على الكلمات لا يمكن ترجمتها، كما الحال مع هذا المقطع من النشيد ١٠١ الذي يلخص لوحده كل قريحة باوند بدلالاته الجنسية المقرونة بما لا يمكن سبره:

To unscrew the inscrutable

إن النمط التحريفي الساخر

يسمح له بأن يعدّل الكليشيهات ويحوّلها، كما الحال مع Deutschland Unter Dulles (النشيد ٩٦).

ولا تنقص الفظاظات لابراز المثير للإعجاب، واللامتوقع، والصدمة:

قال السيد بيشوب لشريك له في السجن
لو كان لكلبي «البلدغ»(*) شدق كشدقك لكنت أستحق الشنق.
إذا لم أحلق له قفاه ليمشي متراجعاً.

*

«الطاقة استمتاع أبدي». إن باوند يتبنى هذا التأكيد الوارد على لسان بلايك، ومن الخطأ الجسيم ان نرى في باوند شاعراً بطولياً رسمياً، وأن نقفل عليه في متحف الشعر الخفي، كمعلم كبير في الكتابة المرموزة والحروف الهيروغليفية المظلمة.

كما ان الأناشيد لا تطير كلها على الارتفاع ذاته، وباوند أول من يعترف بذلك:

يمكن لهذا كله ان يبدو للقارىء بطيئاً للغاية
او أن يبدو سطحياً.

ونقول نعم لأن الشعر ثلاثة نماذج من الـ «ميلوبيزيا»: فيمكن للقصيدة ان تكون نشيداً، أو أغنية، أو مجرد حديث:

---

* ـ نوع من الكلاب. (م).

ويريدون ان يعرفوا عما تحدثنا؟

«de litteris et de armis, paraestautibusque
ingeniis»*

عن العصور القديمة وعن عصرنا في آن، عن الكتب وعن السلاح
وعن الناس العباقرة.

عن العصور القديمة وعن عصرنا في آن، وباختصار، عن المواضيع
التقليدية للحوار بين ناس اذكياء.

(النشيد الحادي عشر)

يستخدم باوند الانماط الثلاثة، حسب مزاجه ووفقاً للظروف. يضاف الى ذلك انه لا يمكن ادراك الجمال إلا بمعارضته بالقرف. فالشاعر كالقوّاس يصوّب وهو المرمى، يطلق ويصاب في الوقت ذاته. وإذا رغبنا في أن ننتزع اللغة من ملموسيتها علينا ان نستكشف كل امكاناتها على مسؤوليتها. إن دور الأدب هو حض البشرية على مواصلة الحياة، وتحرير النفس من توتراتها، وتغذيتها.

وليس ما يقوله باوند، بل طريقته في عدم قول اي شيء - هذا إذا لم يقل شيئاً - هي التي تجعل منه شاعراً عظيماً. لأن هذا اللاشيء

---

* - باللاتينية في النص. (م).

ليس سوى الصدى الأمين لحواراتنا الفارغة او العلاقة الامينة لتسكعاتنا التي لا ترى من حقيقة خارج الذات. واذا لم يكن هذا اللاشيء اجوف، بل يشحن على العكس ايديولوجية كريهة، علينا إذاذاك ان نتهم القواميس التي تسيء احياناً معاملة الحقيقة وتشوهها. يتعجب ليون بولياكوف نفسه في كتابه تاريخ العداء للسامية في ذكر التعريف الذي يعطيه لليهودي قاموس اوكسفورد دي موراي، الذي يقابل ليتري Littré عندنا:

١ . الاسم الأكثر اعتياداً للممثلين المعاصرين للعرق اليهودي؛ يستتبع بصورة شبه دائمة ديانتهم وخصائص اخرى تميزهم عن الشعوب التي يعيشون بينها وهو هكذا يتعارض في الغالب مع المسيحي وهو لا سيما في البدء ملطخ بالعار دائماً الى هذا الحد أو ذاك.

٢ . اسم يدل على العار أو الانكار: يستخدم في أغلب الاحيان لوصف مقرض جشع وطماع او تاجر حاذق لا يقدم هدايا، ويعرف كيف يساوم[١].

وكما نرى، فالاسم يشيع عاره بصلابة. فكيف ندهش إذاك إذا

---

١ ـ ليون بولياكوف، تاريخ العداء للسامية: من المسيح الى يهود البلاط، كالمان. ليفي، باريس، ١٩٥٥، ص٢٢٣.

شعر ريفي ساذج متعطش للمعرفة (التي يشيعها القاموس) بما يبرر خلطه بين اليهودي والربا؟ هكذا يصبح علينا ان نقيم دعوى أخرى على الثقافة.

*

في الاخير، لا يتعلق الامر بفهم الاناشيد بل بالإصغاء اليها، لأنها لا تفعل اكثر من الانشاء. ويعني باوند ذلك بصورة واضحة حين يضع لقصيدته عنوان: كانتوس. فالعنوان يقطع هكذا مسافة، ولا شيء اكثر بساطة ومباشرة من هذا التعبير وحده الذي يضع نصب عينيه تلخيص المشروع. ان باوند يعلن بذلك، ويصرح ايضاً، (انه شاعر وانه يغني كما أن من طبيعة بعض الصراصير محبة الصيف والحرارة والشمس لما توفره من فرح وجمال. لن يدهش ذلك غير نملة متوحدة. نملة معرّاة وغير متعجرفة، كما لو كانت علامة اعظم الفقر وأشد الضيق لا تُترجم إلا بجزع هذه النملة المحرومة من تبصرها الفضيل، التي تعدو بين الخرائب).

يبدو لي ان قلباً بسيطاً، أو ـ حسب المصطلحات الباوندية ـ نفساً مستقيمة، غير عوجاء ولا ماكرة، أي نفساً لا تجرحها ملاحظة نقاط ضعفها، قادر على الوصول الى الاناشيد دون أن تتمثل بالضرورة الشروح العلمية والتفسيرات المتعددة التي استثارتها الاناشيد. وهذا ما يلمّح اليه دونيز روش في مقدمته لأناشيد بيزا

التي ترجمها بنجاح مثير للدهشة، ومن دون حواشٍ، فقد كتب: «ليس في الاناشيد شيء من الانتحال ولا نقع فيها على ما يجعل منها سلسلـة عمليـات لصـق (كولاج)، فـالاستشهـادات لا تظهر إلا كإسنادات خيالية خالصة (ما من مصادر، لا بل ما من معنى تاريخي في بعض الاحيان)... وتتم قراءة القصيدة بتجليات متتالية للنص، كما لو لم يكن عليه ان يسفر عن وجهه إلا كبداهة خلق شعري».

علينا ان نسلّم بأنه إذا لم يكن مقدّراً إلا لزمرة مجرّبة ان تفك رموز باوند، فالاناشيد لا تؤدي الغاية التي استهدفها الشاعر. ولا اعتقد انه ضَمَّن أي دلال، أو أي احتيال بترداده أن قصيدته لا تنطوي على صعوبة عظمى «شرط ان نقرأها».

مختارات

في محطة مترو

ظهور هذهِ الوجوه وسطِ الجمهور
توجيّاتٍ على غصن رطب وأسود.

من جون براون، بـانورامـا الادب
المعاصر في الولايات المتحدة، غاليار.

رخام

هذه السيدة المرتدية ثوباً ابيض تسمّيه قميص الحمّام هي الآن
عشيقة صديقي،
واقدام كلبها الابيض الصغير الناعمة البيضاء ليست اكثر نعومة
منها،
حتى ان غوتييه بالذات ما كان يزدري مفارقاتها على البياض
حين تكون جالسة على المقعد الكبير
بين الشمعتين اللامباليتين.

لوسترا ١٩١٥

ليو شي

توقفتْ هفهفة الحرير
ويتراكم الغبار في الحوش
لا يُسمع وقعُ خطواتٍ،والأوراق
تتجمع اكواماً مزوبعةً وتتساقط
فيما تتمدد فوقها من كانت بهجة القلب.
ورقة مبتلة تتعلق بالعتبة.

[لوسترا]

في باص بمدينة لندن

عينا ميتةٍ
حيّتاني ،
ترصعان وجهاً أبله
كل قسماته الاخرى تافهة ،
حيّتاني
فرأيت إذ ذاك أشياء كثيرة
تتحرك
داخل ذاكرتي ،
وتستيقظ .

رأيت بطّاً على ضفة بحيرة صغيرة ،
قريباً من طفل مرح ، محدودب .
رأيت اعمدة روضة مونسو
القديمة التي لا قيمة لها ،
صغيرتين ممشوقتين ،
نبيلات
شعورهن بلون الكتّان ،
وحمائم

سمينات

كفرخات.

رأيت الروضة
وكل انواع الحشائش
حيث استأجرنا كراسي
بأربعة قروش.

رأيت البجعات السوداء،
اليابانية،
اجنحتها مصبوغة بلون دم ـ التنين*
وكل ازهار
أرمينونقيل.

عينا ميتة
حيّتاني.

[أناشيد وقصائد مختارة]

---

* ـ صمغ أحمر قانٍ يستخرج من نوع من الشجر. (م).

رسم امرأة

أنت للروح بحر السارغاس
منذ عشرين عاماً ولندن تتدفق حولك
وبوارج لامعة دفعت لك حقوقاً
متنوعة: أفكاراً، وثرثرة، وبازاراً غريباً،
بقايا معرفة مثيرة للفضول وكنوزاً ذاوية.
كنتِ الثانية على الدوام، فهل هذا مأساوي؟
كلا. فقد فضلت ذلك على الابتذال:

رجل بائس يطأطىء الرأس منقاداً كالأعمى،
دماغ متوسط، بمعدل فكرة في العام، لا أكثر.
آه! لكم أنتِ صابرة، فقد شاهدناك
تتربصين طوال ساعات بحطام محتمل.
يحقق المرء بالتعرف اليك اليوم مكاسب جمة.
فأنت مثيرة للاهتمام، والناس يأتون اليك
ويمضون وقد حققوا ربحاً غريباً:
أسلاباً أُعيدَ اصطيادها، فكرة مثيرة للفضول؛
واقعة لا طائل تحتها؛ قصة لِشخصين
ممتلئة لقّاحاً أو شيئاً آخر

يمكن ان يكون مفيداً لكنه لم يكن هكذا أبداً،
لا يسد أية فجوة ولا يثابر على أي شيء،
ولا يجد وقته على لحمة الأيام؛
اسمال جميلة بالية، صياحه ومكمودة
عنبر وأصنام وترصيعات نادرة أيضاً:
هوذا كنزك وثرواتك. بيد انه
رغم كل هذه الاسلاب البحرية المشتملة أموالاً قديمة، وأخشاباً
عجيبة مبلولة، وطُرَفاً اكثر لمعاناً،
في هذا المسار البطيء متنوع الاساليب والتصاميم،
لا ليس من شيء، أكان مُجْملاً، أو كان معزولاً
ليس من شيء إلا هو أنتِ بالكامل.
ومع ذلك فهذا أنتِ.

[من انطولوجيا الشعر الاميركي]

إليّ يا اغنياتي

إليّ، يا أغنياتي،
فلنَصبَّ حقدنا دفعة واحدة
ولننتهِ منه،
ايتها الشمس اللاهبة، يا ماء صافياً، ايتها الريح النديّة

حررني من الشوارع،
حررني من الطبّاعين.
فلتأتِ إليّ كائنات جميلة،
ترتدي الحرير الخام ذا الالوان المحبّبة،
فليأت إليَّ الخطباء ذوو الكلام اللبق الأنيق،
فليأت إليَّ ذوو العقول النيّرة
فليأتِ إليَّ الرجال النشيطون
والوقحون والظافرون.
سوف نتحدث عن البحيرات الملمَّعة،
والهواء الجاف، الذي بصفاء المعدن.

[قصائد نشرت في بلاست ١٩١٤]

موبرلي
(١٩٢٠)

— ٤ —

رخويّات مشتتة
لا تعرف يوماً بعد يوم

نهاية اليوم الأول، قرابة الظهيرة
المياه الوادعة
التي لم تهشمها ريح السموم؛
أوراق شجر كثيفة
وادعة تحت الشموس اللاهبة،
ضفاف صهباء
يغسلها كوبالت النسيان؛

أو عبر ضباب الفجر
رماديٌّ ووردي
النحاماتِ*
القانونية؛

إدراكٌ موزّع
بما أنه ليس سوى هذه السلسلة
المَّحيّةِ
من التناوبات؛

الزورق الصغير في أسفار المحيط الهادي،

---

* ـ النحام نوع من الطيور

الشاطىء غير المتوقع؛
ثم على مجذاف
نقرأ ما يلي:
«كنتُ
ولم أعد موجوداً؛
هنا تحوّل عن مجراه
طالبُ متعة».

[اناشيد وقصائد مختارة]

أنشودة إزرا باوند لاختيار ضريحه

— ١ —

طيلة سنوات ثلاث، وبالتنافر مع عمره،
كافح ليحيي فن الشعر الميت؛
ليحافظ على «الجليل»
بمعناه القديم. كان مخطئاً منذ البدء ـ
لا، ليس كلياً، فهو رأى

انه ولد في ارض نصف همجية، في غير محلها؛
وكان عاقد العزم على اعتصار الزنبق من البلوط؛
كابانيوس؛ أطروط* لطُعْمٍ خدّاع؛

لما كان وقع في الأسر لأنه لم يسد أذنيه؛
ولم يقدم للصخور سوى انحراف خفيف
فقد حفظته الأمواج القصيرة إذاً في ذلك العام.
كان يصطاد قريباً من الجزر المعاندة،
وكانت بنلوبه الحقيقيةُ فلوبير؛
وقد تأمل سيرسي الساحرة بشعرها الجميل
اكثر مما تأمل الحكَم على الساعة الشمسية.
ودون ان يتأثر بـ «سير الاحداث»
إمّحى من ذاكرة الناس في السنة الثلاثين
من عمره؛ ولا تضيف حالته شيئاً
إلى تاج ربّات الفن.

— ٢ —

كان العصر يتطلب صورة

---

* ـ نوع من السمك. (م).

لتكشيراته المتسارعة
شيئا لمسرحه
لكن ليس من الجمال الأتيكي*؛

آه لا، ليس التخيّلات الغامضة
الخاصة بالتأمل؛
لكن زِينا زائفة اكثر مما
تقليداً للكلاسيكيين!

«كان يتطلب العصر» قالباً من الجبس بوجه خاص
صُنع على وجه السرعة
سينما نثرية، بالتأكيد، لا رخاماً
ولا قوافي «منحوتة».

[مقتطف من هوغ سلوين موبرلي، حياة واحتكاكات، ١٩٢٠]

---

* ـ نسبة الى آتيكا، أو الى أثينا. (م).

الأناشيد

النشيد الأول

ثم انضممنا الى المركب،
غرزنا الجؤجؤ في الصخور، شققنا البحر الالهي
ونصبنا الصاري والشراع على ذلك المركب الأسود
شحنّا خرافاً، ثم أجسادنا
التي أثقلها البكاء، وأقلعنا ضد الريح
وانفتح الشراع،

فن سيرسي، الالهة ذات الشعر الملفوف.
وفيما نحن مقرفصون على السطح والدفة مكبوحة.
تحت الشراع المنشور أبحرنا حتى المساء.
وحين غابت الشمس وغمر الدجى المحيط
وصلنا الى تخوم الهاوية.
الى الاراضي الكيمرية، المدن الآهلة بالسكان
المغشّاة بالضباب الكثيف، والتي لا ينفذ إليها
بريق الشمس

ولا تنتشر فيها النجوم، ولا تحدّق النظرات من اعالي السماء
في الليل الاسود المبسوط على الناس المشؤومين هناك.
عَكَسَ الاوقيانوس مجراه، وكنا وصلنا حينذاك
الى المكان الذي بشرتنا به سيرسي.
ثمّة احتفل بيرياد واوريلوك بالطقوس،
وامتشقتُ سيفي من وسطي
وحفرتُ فجوة قضيب جانباً؛
أراق كلٌّ واحد خمراً لتكريم الموتى،
نبيذ العسل، والنبيذ الحلو، والطحين في الماء.
ثم ابتهلت للأموات الذابلين
وكما يذبحون في ايتاكية الثيران الجميلة العقيمة
يضحّون بالذبائح أكواماً أكواماً على المحرقات،
ويُقدّم لتيريزياس وحده كبشٌ أسود، يحمل جُلجُلاً.
إنبجس الدم الأسود في الحفرة
وانتصبت أرواح الإيريب، الموتى الشاحبون، العرائس،
أرواح شباب وشيوخ ذاوين في العذاب؛
أرواح مبللة بدموع نديّة، فتيات حنونات؛
كم من الجنود اخترقتهم حراب برونزية،
كم من الموتى في ساحة الشرف بأسلحتهم الكئيبة،

كانوا يتزاحمون أفواجاً حولي؛ شرعت أصيح
فلم يبق واحد من القطيع لم يسقط، ذبح الراهب البوذي الخراف،
أهرقنا الزيت، وهتفنا للآلهة.
صرخنا الى بلوتون القدير، وامتدحنا بروزربين؛
وفيما أنا جالس، شهرت سيفي الرهيف
لإبعاد الموتى الجسورين الواهنين،
حتى نداء تيريزياس.
لكن كان الأول ايلبينور، صديقنا ايلبينور،
من دون ضريح، متروكاً للحساب على الارض الواسعة،
أعضاؤه مهملة تحت سقف سيرسي،
من دون دموع وبلا قبر: كان لدينا شيء آخر نفعله.
وصرخت كشبح محزن، مختنق:
« كيف وصلت يا إيلبينور الى هذا الشاطىء المشؤوم
هل أتيت راجلاً بحيث تسبق البحّارة؟ »
أما هو فقال بصوت دَبِقٍ:
« حظ سيء وكثير من الخمر. لقد رقدتُ لدى سيرسي.
فيما أنا اهبط السلّم الكبير ببلاهة
سقطتُ على دعامة
فانسحق عصب الرقبة، وسعت الروح الى الآقرن.

لكن أنت. ايها الملك، أرجوك فكّر بي، دون دموع وبلا قبر،
كوّمْ أسلحتي كزينة نعش على الرملة واكتبْ:
رجل سيىء الحظ لكن اسمه سيأتي.
وارفع الجذاف الذي كنت أستلّه بين الرفاق».
وجاء آنتيكليه، وقد نُحّيَ بضربات شديدات،
ثم تيريزياس الطيبي، وعصاه الذهبية، بيده،
وقد تعرّف إليّ وبادرني بالقول:
«مرّة اخرى؟ لماذا؟ ايها الرجل ذو المصير الكئيب
بوجه الموتى الذين لا تشرق شمس عليهم، وهذه الضفاف الحزينة
تنحَّ واترك قدحي المملوء دما
ولأتنبأ».
تراجعتُ إذاك
فرفع الدم معنوياته وقال: «عوليسْ
سيعود رغم اضطغان نبتون، يفقد اصحابه أجمعين
في البحار الداجية». حينئذ تَقدَّم انتيكليه.
الراحة لعظامك يا ديڤوس. أعني آندرياس ديڤوس.
في مستودع عقاقير ويكيلي، ١٥٣٨، المتحدر من هوميروس
وأبحر، تجاوز حوريات البحر، مضى الى البعيد
وفي اتجاه سيرسي.

ڤينير اندام.

وفقا لصيغة الكريتي ذي التاج الذهبي. فأفروديت

Cypri monumenta sortita . ضاحكة. محولة للمعدن الاسطوري

حزام ورافعة نهدين ذهبية. أجفان مبسترة

إيه أنت. يا حاملة غصن ارجيسيدا الذهبي. حتى أن:

[دفاتر الهيرن ١٠، ازرا باوند ١٠.]

النشيد الثاني عشر

ونحن، جالسين هاهنا
تحت الجدار،
في حلبة ديوكليسان الرومانية، الدرجات
ثلاثة واربعون صفا من الحجارة الكلسية.
بالدي باكون
استولى على كل القطع النقدية الكوبية الصغيرة:
سانتاڤو واحد، سنتاڤوان اثنان،
قال لعماله أن «يجمعوها».
قال بالدي: «أعيدوها الى الكابينة الضخمة»، والعمال الكادحون اعادوها؛
«اعادوها الى الكابينة الضخمة»
كما كان، ربما، يقول هنري.
نيقولا كاستانو في هاڤانا،
كان معه، هو الآخر، بعض السانتاڤو، لكن كان على الآخرين ان يدفعوا نسبة مئوية.
نسبة مئوية حين يريدون سانتاڤوات
سنتاڤوات دولة.

كانت مصلحة بالدي

في الحصول على المال:

كان يقول بالدي

«لا مصلحة لأجل لا شيء إلا لتهريب المال».

كان ينام موثوقا لزنجيين نشيطين

غارديا ريجيا، موثوقين إلى زناره

للحيولة دون أن يهربا ليلا؛

لما كان الآن مكروها لدى الكوبيين؛

أعادت الحمّى وزنه الى ٤٥ كيلو.

عاد الى مانهاتن، الى مانهاتن في نهاية المطاف.

٢٤ إي. ٤٧ ت هـ، حيث التقيته

يعمل كطبّاع، والافضل ان نقول كوكيل

يرى معارفه القديمة،

مكتبة في شارع ناسو، يقدم عملاً للطباعين

صناعة ورق،

ثم ضمانات فيما بعد،

تبعة المستخدمين،

ما اسخف تلك الضمانات

نار في المواخير، الخ... لجان

تكلف ١٥ دولاراً في الاسبوع. Pollond'Anthropon iden,

يعرف اي شركة ملاحة كانت الأكثر إهمالاً ؛
حين كان لرجل حظ اكثر من الجميع
بأن يفقد ساقا في تشابك رديء ؛
لذلك فالنار، لما كانت تمر امام أحد المواخير
وصل بالصدفة هرمس المجائبي ،
بعد دقيقتين على مضي ملاك المالك
ليبحث عنه.
وفّر لذويه احد عشر ألفاً في مهلة اربعة اشهر قضاها في هذا العمل المأجور في كوبا ،
لكنهم أصيبوا بالإفلاس ،
وخسر هو ذاته اربعين ألف كيس
ذات مرة اراد «ابتلاع كل وول ستريت»
وأضاع كل شيء بعد ذلك بثلاثة اسابيع.
Hbitat cum Quade ، الولد الملعون ،
السيد كوادي الذي كان يضع مونوكلاً له شريط رملي عريض (يجري الكلام عليه في مكان آخر).
دوس سانتوس، جوزي ماريادوس سانتوس ،
ما ان سمع بأن سفينة حبوب
رست في مصب نهر تاج

حتى اشتراها بالمزاد Nemo obstabat ،
إذ لم يكن هناك من مزايد. «ايها الاحمق الملعون!»
ذرة افسدها الماء المالح،
لا فائدة منها، لا تصلح لشيء» يادوس سانتوس.
كل الحصة مهترئة بفعل ماء البحر.
دوس سانتوس، البرتغالي المعتوه، اشتراها،
رهن إذاك كل املاكه،
، e tot Lo sien avei

واشترى خنازير معلوفة، خنازير، خنازير صغيرة،
خنازير من كل البرتغال
تتغذى على متن سفينة الشحن
رهن أول حصة ليشتري الثانية، وهكذا دواليك،
خنازير من البرتغال،
تسمن طول الوقت،
وسمن دوس سانتوس، المالك البرتغالي الكبير،
الذي التحق الآن بأجداده.
فعل كل ذلك بالقمح المشبع ماء.
(والماء عذب على الارجح في هذا المصب)
إذهب الى الشيطان يا آبوڤيتش، فشيكاغو ليست مكة.

جون كوين
في اجتماع لرجال المصارف،
بعد أن تعب من قصص الحظ التي يروونها،
وتعب من تكلفهم المزدهر
ومن اشرطة الحاشية البيضاء الصغيرة
التي كانت تزين سِتراتهم من الداخل
بحيث يعطونك انطباعاً بارتداء صديريتين،
روى لهم قصة البحار الشريف.
بعد أن تعب من لياقتهم،
ومن طريقتهم بالجلوس، اولئك الكالفانيين المرموقين،
والمدراء، والمساهمين في الشركات الكبرى
والشمامسة الانجيليين، ومالكي الاكواخ،
بكلمة اخرى المرابين بامتياز،
نخبة المرابين،
مدبري الوظائف، المتذمرين بخصوص نسبة الـ ٢٠٪
وقساوة الايام
وانهيار الضمانات البرازيلية
(S. A. Securities)
والتثمير غير المضمون بشكل عام،

باستثناء التثمير في بناء المصارف الجديدة،
الذي يؤدي الى بناء مصارف اخرى،
وبالطبع ليس لتسهيل التوزيع،
بعد ان تعب من طريقة التواء شفاههم
حول عقب سيجارهم
قال جون كوين:
كان في قديم الزمان بحّار فقير شريف، يكثر الشراب
نمّام، صخّاب، وضجّاج
وقد انتهت الكحول بإرساله الى المستشفى،
حيث خضع لعملية جراحية، وكانت هناك عاهرة فقيرة،
ولدت طفلا
في حين كان الجراحون يخيّطون البحّار
وقد أتوه بالطفل
وحين عاد الى رشده قالوا:
«أنظرْ ما استخرجنا من داخلك».
تطلع اليهِ وتحسنت احواله،
وحين غادر المستشفى، تخلى عن الشرب،
ولما تعافى تماماً،
اشتغل على مركب آخر

ووفّر أجره،
وواصل توفير اجره
واشترى حصة في المركب
وفي الاخير نصف الحصص
ثم مركباً
ثم مجموعة من السفن البخارية؛
وربّى الولد،
ولما كان الولد في المدرسة
أحس البحار بالمرض من جديد،
وقال الأطباء إنه سيموت،
فجاء الولد الى سريره
وقال له البحار العجوز:
« للأسف يا صغيري، فأنا لن اعيش طويلاً
وانت ما تزال في مقتبل عمرك
بينما أترك لك مسؤوليات جساماً.
كان بودي الانتظار حتى تكبر،
وتغدو مهيأً للاعمال... »
« لكن يا ابتاه،
لا تتكلم عليَّ، فأنا على ما يرام

لكن أنت يا أبي ».
« هوذاك، يا ولدي، لقد قلت أنت.
تدعوني اباك، وانا لست اباك.
لست اباك، كلا.
لست أباك، لكن أمك،
فأبوك كان تاجراً غنياً من اسطمبول ».

[اناشيد وقصائد مختارة]

النشيد ٤٥

مع الربا

مع الربا ما من رجل يملك بيتاً من حجر متين
كل واحد مقطوع، ومُسوّى جيداً،
لكي يمكن للديكور ان يزين الواجهة،
مع الربا
لا أحد يملك فردوساً مرسوماً على جدران الكنيسة
قيثار وأعواد
ولا العذراء التي تتلقى الرسالة
هالة ترتفع من الحزّة
مع الربا
لا أحد يرى غونزاغ، وورثته، ومحظياته
لم تعد تُصنع لوحة لتدوم، ليعيش معها المرء
بل لتباع وتباع سريعاً
مع الربا، الخطيئة ضد الطبيعة،
سيُصنع خبزك من الخرق، أكثر فأكثر
يغدو خبزك يابساً كالورق

من دون حنطة الجبال من دون الطحين القوي
مع الربا تتضخم الملامح
مع الربا تنطمس الحدود
ولا يجد أي امرىء على الارض مكانه.
يحرم الحجّار من حجارته
والحائك من مهنته
مع الربا
لا يعود الصوف يباع
مع الربا لا تعود الخراق مربحة
الربا طاعون، الربا
يفل الإبرة في يد الخادمة
يقضي على موهبة الغزّالة. بييترو لومباردو
لا يأتي من الربا
دوكيو لا يأتي من الربا
ولا بيير ديلا فرانشيسكا، ولا زوان بيللين
ولا «لاكالونيا» المرسومة.
ولا يأتي من الربا انجيليكو، ولا امبروجيو بريديس،
ولا الكنيسة من حجر مقطوع الممهورة بامضاء: Adamo me fecit

ولا من الربا القديس تروفيم
ولا من الربا القديس هيلير،
يغطي الربا المقص بالصدأ
يغطي بالصدأ الفن والصانع
يقرض النسيج على النول
فلا يعود أحد يعرف كيف يقرنه بالخيط الذهبي
هذا السرطان يلتهم الافق؛ لم يعد يوشّى القرمز
ولم يعد يجد الزمرد مملينغ
يصيب الربا الجنين في بطن أمه
يصيب الشاب الذي يغازل فتاة
يشله في مخدع العرس، يمتد الربا
بين الزوج وعروسه الشابة
ضد الطبيعة
أتوا بعاهرات الى ايلوزيس
تتخذ جيَفٌ مكاناً لها في المأدبة
بناء على طلب الربا.

[دفاتر الهيرن، إزرا باوند ٢، رقم ٧]

أناشيد بيزا

النشيد ٧٩

«قمر، غيم، برج، قطعة باتيستيرو ذات بياض ناصع،
كومة تراب كما في جدرانية دِيلْ كوسّا
لا تعتقدْ أنك ستنتصر إذا غادرتْ أقلُّ واحدةٍ من دغدغاتها نفسي
لم أقدم لك إلا نصف
الحب الذي أكنّه للنساء»
إذذاك قامت سالزبورغ بالافتتاح الجديد
اشعلت النار في فكري الذي مرور السنين
آماريـ - لي - آمـ - ار - ي - لي!
وأصبح شعرها أبيض لكونها فقدته
وهي لم تبلغ سن الثلاثين.
في يوم زواجها، ثم يومذاك، في المرة التي تلت
في السبيلهاوس،
... بعد سنتين من ذلك التاريخ.
أو آستافييڤا عند مدخل غاليري ويغمور

وربما لم/تتعرف اليها
من دون ادنى شك كانت/وضعت قطعة الخمسة فرنكات/
م. ج. سكوت الحاضر كان يصفر هزءاً لليلي مارلين
بأقل موهبة بكثير حقاً
من أي انسان ملوّن آخر
تم الى الآن الالتقاء به
لكن بطيبة قلب ومزاج جيد

(إلى غودل تخليداً لذكراه)

رأس أملس نجّاني من الخواء
ويبلغني أن ج. پ. نجح في التملص من الورطة.
اين هم؟ ومن سيظهر على السطح؟
وبيتان لن يتم اغتياله ١٤ الى ١٣
بعد ست ساعات من الجدال
من دون شك، من دون شك ري/سكوت
أحب عدداً من الظلال في منظري
كما بـ/«لا تقل لأحد ابداً أني رتّبت هذه الطاولة»
أو وايتسايد:
«أحب الكلاب بالتأكيد»

سوف اغسلك »
(لا . ليس للمؤلف . للرفض الكلي الذي نحن بصدده)
مع ثمانية عصافير على سلك
أو ثلاثة أسلاك بالأحرى . يا سيد الينغهام
بيشستاين الجديد كهربائي
وصيحة القبَرة في غير موسمها
بما أن رؤية زنجي طيب ممتعة
لن ينظر اليك الأرديا مواجهة
تمر كاسكيت حرس من القرن الخامس عشر في كاڤاللو
على ظهر جواد في منظر كوزيوتورا
أو ، كما يعتقد البعض ، ديل كوسّا ؛
صعود التيار للتفلّي من القمل وهبوطه ايضاً
في اتجاه البحر
انواع عديدة من القمل تعيش في مياه متنوعة
البعض يستمتعون بالطباق الموسيقي
يستمتعون بالطباق الموسيقي
وبيتهوفن الاخير على بيشستاين الأخير ،
أو على البيازّاس . ماركو مثلاً
يجد نوعاً من التناسق في القامة

لكن في غير صالة الكونسرتو،
هل يمكن ان يكون ذلك الماجور البابوي الذي يعرق وهو يقرع الطبل؟
أيّ كاستروم رومانوم. أيٌّ
«دخل مشتى الجنود»
هو تحتنا؟
فيما المهر يصهل في وجه الأبواق الموسيقية
دفاعاً عن بعض القيم
(جانيكين مثلا، واورازيو ڤيكي أو برونزينو)
الوغد الاغريقي ضد الماغورومو
كومازاكا ضد/الابتذال
ما ان خرجوا من طروادة
حتى هاجم هؤلاء المجانين ايسماروس السيكوني
اربعة عصافير على ثلاثة اسلاك، عصفور على سلك
يتوقف ختمُ المحفورة
جزئياً على ما يكون مضغوطاً تحتها
يجب ان يضبط القالب ما يُصبُّ فيه
المهم
في

الحديث
الوصول به الى نتيجة epoi basta
ثمة الآن ٥ على ٢
على ٣ ، ٧ على٤
إذاً ما اسمه
ويكتب الجديداذ ذاككُتُبَ أغان
٥ على ٣ anlentissima rosa fresca
تركوا حينذاك الكنيسة العليا في أسّيزي
لكن آل غونكور القوا ضوءاً على
الثورة الفرنسية
«paak you djeep oveh there»

الراية من جلد الخنزير بعبارة أخرى اسلحة واشنطن
تُشهر في وجه أوغولينو
في سان ستيفانو دي كافالييري
بارك الله الدستور
وحماه
« قيمته الخاصة به »
هنا جوهر المشكلة
وليلعن الله المفسدين

وإذا اعتدى اتلي على راماساي
« دعوا الدوق. وابحثوا عن الذهب »
« في اقل من حقبة في سلامين
وحدد وايلكس السعر برغيف خبز
كان بامكان/أثينا ان تقرن ما تفعل بالمزيد من الاغراء
اغفر لي يا ألله

(« دعك، فلست مجنونا »)

ماه؟

« يصل السعر الى ثلاثة مذابح، multa »

«Paak you djeep oveh there»
٢على٢

ما اسم ابن الزنا هذا؟ داريزو، غوي داريزو
ترقيم

٣ على ٣

شيا شييرونا العصفور الأصفر
يرتاح ثلاثة اشهر في القنينة

(auctor)

بثدي تيللوس

فلتحل البركة على ازرارٍ . عربة لهيئة الاركان
Si come avesse L'inferno in gran dispitto

كابانيوس

مع ٦ على ٣ . أذيال سنونوات
كبهدي هيلانة . كأس ذهب ابيض
كاسان لثلاثة مذابح . تيللوس أخصب

« كل واحد باسم الهه »
نعناع . وصعتر . وريحان
صهل المهر في وجه قرع الطبول :
لهذه الـ « الآلة » وللانتاج والجزرة
(من الجانبين) احتفالاً بالذكرى
« يا للشيطان! الا يعطيهم اطلاق الصفّارة حقاً ببعض الراحة؟ »
واذا لم يتعلم المرء في الميدان...
باختصار رُعام حكم الحقارة...
البريق الخادع المذهب
بعجائز سمينات متزينات
وبفحول خيل تحمحم
« نصف ميتة في القمة »

يا عزيزي ويليام بي. واي، لم يكن ١/٢ ك قوياً كفاية
« خنزير تجريبي » (sigoyim) سيفيد حتى ثلثيه
ولا تقول شيئاً عن التثميرات في الأنت ـ و ـ أنا
ومشاريع اخرى مغامرة
أسلحة صغيرة ومنتجات كيماوية
فيما يقترب السيد كايث من دوناتللو

ايها الأوس*، يا حبي، ويا أوسي الجميل،
أحرس جيداً اناء خمري،
حافظ على هدوء جبلي،
حتى يدخل الاله في هذه الويسكي،
ايه مانيتو، يا اله الفهود، تذكّرْ ذُرتنا.
وانت يا خارداس، إله الجهال
ما تفعل في هذا المكان؟
أستميحك عذراً...
« تهيّأ للرحيل ».
« أنا.... »

---

* ـ نوع من الفهود. (م).

«نهيّأ للرحيل».
أو لاحصاء الخراف بالفينيقية،
كم هو بعيد إذا فكرت فيه؟
هكذا قالوا لليديا: كلا، ليس حارسك الخاص
جلاّد المدينة
ليس الجلاد هنا الآن
الشخص الذي يبدن قرب حوذيّك
ليس اكثر من قوزاقي ينفذ...
في مثل هذه الحال، فإن امساكها بالعزيز هـ. ج.
(السيد جيمس، هنري) بعروته تماماً...
في تلك الضواحي المقدسة للغاية
(بستان في الهيكل، ليس أقل)
وقول الاميرة بارياتينسكي، مرة واحدة، ما
كان ينبغي قوله بشكل خاص: «سيدي العزيز»
لصديريتها ذات المربّعات،
كما قالت حوريات البحر لأوذيسوس
للقمرخدود مدوّرة تماماً
وحين أضاءت شمس الصباح الرمال وكتائب الغرب، غيماً بعد غيم
طوى ايز العجوز أغطيته من جديد

ولم يكن لإيووس، أو هيسبيروس، ما يأخذانه عليّ

أيها الأوس، أيقظ سيلين وكازي
إقرع صناجات الباسّاريدز،
ألغابة على الجبل تشع بالضوء
ومسرح الاشجار بلون الذهب الأحمر
من يرقد في حقل الفهود
في جنينة ميليدز؟
(بعينين واسعتين من المرمر الأزرق
«لأن القوزاقي يحب»
سالازار، سكوت، داولي لدى نداء ضعيف
بولك، تايلر، نصف الرؤساء وكالهون
قال/كالهون «الشمالي» «فلننتقم من الرأسماليين
آه نعم، حين أصبحت الافكار أوضح
ديون تجاه شعب مدينة ن. ي.
وعلى رابية الماليدز

في بستان فينوس المقفل
النائم بين الفهود المحتشدة
فلنزيّن بريابوس بأكاليل الزهر «Iakxos, Io! Kuonpa, Io!

التي تمتد جذورها في آرض العدل
يو!
ويمكنك ان تكسب ٥٠٠٠ دولار سنوياً
كل ما عليك ان تفعله رحلة طويلة في البلاد
ثم تعود الى شانغهاي
وتضع تقريراً سنوياً
عن عدد المهتدين
آرض اللذات على نداء خفيف
كيري ياليسون
كل واحد تحت تينته
او في رائحة اوراق التين التي تشتعل
هكذا ينبغي/ان تكون النار في الشتاء
من خشب التين، والأرز واكواز الصنوبر

أيها الأوس احرسْ ناري جيداً.

هكذا حافظت آستافييفا على التراث
منذ بيزنطة وقبلها
تذكّرْ يا مانيتو هذه النار
ايها الأوس، أبعد الفيلوكسيرا عن كرمتي

«Iakxe,» Iakxe Xaipe, Aoi,

«لا تأكل منها في الجحيم»
إحرص على ان تبارك الشمس أو القمر طعامك
KOPN, KOPN، لأجل الحبّات الست لأحد الأخطاء
او أن تبارك النجوم طعامك
أيها الأوس، إبسط حمايتك على هذه الجنينة
احفظها من أثلام ديبيتير

هذه الثمرة ممتلئة ناراً
بومونا، يا بومونا
ما من زجاج أصفى من كُرات هذه الشعلة
اي بحر أصفى من جسم هذه الرمانة
الممسك بالشعلة؟
بومونا، يا بومونا،
ايها الأوس احرسْ جيداً هذه الجنينة
التي تحمل اسم ميلاغرانا
او حقل الرمان

البحر ليس اصفى في الأفق

ولا الهيليادات حاملة الضوء

هاهنا فهود ها هنا فهود ،

هل تسمعون في الغابة

الفهد او الباسّاريد

أو ذات الأجراس(*) أو حفيف الاوراق؟

يا سيتيرا ، ها هنا فهود

هل ستزدان السنديانة الصغيرة بالزهور؟

ثمة دالية وردية في هذه العلّيقة

حمراء؟ بيضاء؟ كلا ، بل بين اللونين

حين تنفتح الرمانة ويدخلها جزئياً

شعاع ضوء

حاذر ايها الأوس هذه الدوالي الشائكة

أيها الأوس ، الطالع من حقول الزيتون ،

يا كوتيرا ، ها هنا فهود وضجيج ذوات الاجراس

تطلع غيمة غبار من الاوراق القديمة

---

* ـ من أخبث الحيّات السامة. (م).

هل تبادلين الورد بالبلوط
هل تأكل الفهود اوراقاً شائكة؟
ما عندك في إناء الخمر هذا
للفهود؟
ثمة ماليد وباساريد بين الفهود
كم بالضبط؟ ثمة المزيد تحت السنديان،
نحن هنا ننتظر شروق الشمس
وشروق الشمس التالي
ثلاث ليال بين الفهود. ثلاث ليال
في غابة السنديان
وأغصان الدوالي ممتلئة تماماً
لا تنقص اياً منها الزهور،
ما من أوس فقد حبله المزهر
للماليد جميعاً قصاعها الممتلئة خمراً
وهذه الغابة تدعى ميلا غرانا
أيها الأوس احفظ حافة سدري*
احفظها من الغيوم

---

* ـ السدر خمر التفاح. (م).

تمددنا هنا بين الكاليكانتوس والاعشاب القاطعة
علقت الهيليادات في الكروم الوردية والبرية
تمتزج رائحة الصنوبر بالاوراق الوردية
تكاثر ايها الأوس
يا ذا الفرو المرقط والاذنين الحادتين؟
أيها الأوس، هل اصفرت عيناك،
يا ذا الفرو المرقط والاذنين الحادتين؟

هي ذي رقصة الباساريدز
وها هنا السنتورات(*)
والآن بريابوس وفونوس
جلبت إلهات الحسن الثلاث افروديت
نخروبها تجره عشرة فهود
ايها الأوس احرس كرمتي
فيها المناقيد تنتفخ في كنف الاوراق،
LOS ή H » جاء الى جبلنا
لسجادة ابر الصنوبر الق أحمر
أيها الأوس احرس كرمتي

* ـ كائنات خرافية نصفها رجل والآخر فرس. (م).

فيما العناقيد تنتفخ في كنف الاوراق

ولدت هذه الالهة من زبد البحر
وهي اخف من الهواء تحت هيسبيروس
رهيبة في مقاومتها
تويجية اخف من زبد البحر

آرام
نيموس
ڤولت

يا أيها الكوجر(*)، بهيمة هرمس المكرسة، سيمبيا، خادمة هيليوس.

النشيد ٨١

زوش يرتاح في حضن سيريس
تايشان محاط بالعشق
تحت سيتيرا، قبل شروق الشمس
وهو يقول: Hay aqui muchro catolicisimo

* ـ أسد اميركي. (م).

Y muy poco relihion,

ويقول: .yo Creo que Los reyes des parecen,

(اعتقد ان الملوك سيزولون)

كان هذا هو الأب جوزي ايليزوندو

في عامي ١٩٠٦ و١٩١٧

أو حوالي عام ١٩١٧

وقالت دولوريس: كلْ خبزاً يا صغيري

وقد رسمها سارجنت

قبل أن ينزل

(أي لو نزل)

لكنه كان يرسم في ذلك الزمان بالإبهام

تحت تأثير فيلاسكيزات متحف برادو

وكانت الكتب تكلف بيزيتا واحدة،

والشمعدانات النحاسية متناسبة،

كانت ريح حارة تأتي من المستنقعات

والبرد القاتل من الجبال.

ثم كتب باورز فيما بعد: «هذا القدر من الحقد

لم يخطر ببالي في يوم من الأيام

ولم يكن حُمر لندن يريدون طرد اصدقائه

(أي اصدقاء فرانكو
العاملين في لندن) وفي ألكازار
كانوا يقولون بعد اربعين عاما: عودوا كلوا في المحطة
يمكن ان تناموا هنا لقاء بيزيتا »
قرعت اجراس الماعز طيلة الليل
وكشرت المضيفة وهي تقول: ايزو إس لوتو. هاو!
مي ماريدو اس مويرتو
(أنا في حدادٍ، فقد مات زوجي)
حين اعطتني ورقا للكتابة
له حاشية سوداء بعرض نصف بوصة او اكثر
فلنقل ٥/٨ بوصة، من اللوكاندا
« يدعون كل الغرباء/فرنشيز »
وانكسرت البيضة في جيب كابرانيز،
صانعة هكذا التاريخ. قال بازيل
إنهم قرعوا الطبول طيلة ايام ثلاثة
الى أن تمزقت كل جلود الطبول
(عيد بسيط في القرية)
أما حياته في جزر الكاناري....

لاحظ اوبوسوم ان رقصة الفولكلور المحلي

كان يرقصها الراقصون ذاتهم في مناطق متعددة
كعلامة استقبال سياسي جيد...
تقنية التظاهر
درسها كول (لا. ج. د. هـ. هوراس)
قال العجوز اندريه سباير «سوف تكتشفون»
ان كل رجال هذه اللجنة (كريدي اغريكول) لديهم صهر
«أنت الوحيد، نحن المختارون»

قال جون آدامز
وهو يتحدث عن الخوف بصورة مجردة
لصديقه غير المستقر السيد جفرسون
(لكسر القصيدة خماسية التفاعيل، كانت تلك المحاولة الاولى)

او كما يقول جو بارد: لا يتكالمون ابداً،
اذا كان يتعلق الامر، لدى رؤيتهم، بخبّاز وبوّاب

إذا كان يتعلق، لدى سماعهم، بلاروشفوكو ومانتينون،
تي كافيرو لي بوديللي»
«لاكوراتا آ تي»
في اقل من حقبة جيولوجية

يقول هنري مانكن

« البعض يطبخون، والآخرون لا يطبخون

بعض الاشياء لا يمكن ان تتبدل »

ما يهم انما هو مستوى الثقافة

شكراً بينين على هذه الطاولة التي كانت صندوقا ما في الماضي

« وبالأخص لا تقل لأحد اني فعلت هذا »

من قناع رقيق لا مثيل له في فرانكفورت

« سيعزلك هذا عن الارض »

خفيف كغصن كوانون

وقبل كل شيء خيّبه سقط المتاع

والارصفة المكتسحة بضربات كبش، لكنه رأى بعد ذلك دواليب البوجيّة(*) العالية.

واطمأن

حين وصل جورج سانتايانا الى مرفأ بوسطن

واحتفظ حتى نهاية حياته بذلك المسرح الهزيل الاسباني

كنعمة شبه غير مرئية

كما فعل موس بالـ V بدل U بما يخص رومانيا

وقال إن الألم عمل حقيقي

*/- عربة خفيفة وحيدة المقعد. (م).

يتكرر عند كل أنة
ويعلو الى القمة.
وقال جورج هوراس انه «سيحصل على بيفردج» (سناتور)
لم يرد بيفردج ان يتكلم ولا أن يكتب في الصحف
لكن جورج حصل عليه بعد أن لازم فندقه
وهاجمه صباحاً وظهراً ومساءً
ثلاث مقالات
وقد واصل عجوزي عزق الذرة
فيما يصم جورج اذنيه،
أُعبرْ الارض غير المعتنى بها
وسترى من حين لآخر أرنباً برياً
وربما فقط واحداً ضائعاً
AOI!
ورقة في التيار
لا ألتيبيا على بابي

ليبريتّو

بيد أنه
قبل أن يموت الفصل من البرد
مولوداً على كتف زفير
انتصبت في السماء المكللة بالهالات

ليحرس لاويزوجنكينز رقادك
وليكن دولميتش ضيفك على الدوام
هل عدل خشب الكمان
ليقوي الخفيض والمرتفع في الوقت ذاته؟
هل قوس قاع العود؟
ليحرس لاويزوجنكينز رقادك
وليكن دولميتش ضيفك على الدوام
هل كوّنت ذهناً بمثل هذه الحيوية

لانتزاع الورقة من الجذر؟
هل وجدت غيمة بمثل هذا الصفاء؟
فلا تبدو ضباباً ولا ظلاً؟
نوّرني إذاً، قل لي حقاً
اذا كان والتر يغني او يعزف داولاند،

عيناك الاثنتان تجرحاني بغتة
ربما لا احمل جمالها

وخلال ١٨٠ عاماً لا شيء عملياً
Ed ascoltants al legier mormorio

تسللت نظرت مرهفة جديدة الى خيمتي،

إما من روح او من أقنوم

لكن ما تخفيه العُصابة

أو في الكرنفال

لم يظهر أي زوج غضبه

لم ير إلا العينين وما بين العينين

لون انبخانة(*)،

بسبب إهمال أو لامبالاة لم يكن ثمة

المكان بكامله في الخيمة

ولا مكان لكل الـ ELδWS

خارقاً، نافذاً

غير ملق غير الظلال ما وراء الاضواء الأخرى

صفاء السماء

بحر الليل

اخضرار بركة الجبل

كانت تلمع اعين غير مقنّمة في الحيّز وسط القناع.

ما تحبه جيداً يبقى

والباقي حثالة

ما تحبه جيداً لن يُنتزع منك

---

* - خميرة لها خاصة تحويل بعض المواد. (م).

ما تحبه جيداً هو إرثك الحقيقي
لمن العالم، لي، لهم
أو ليس لأحد؟
في البدء أتى المرئي، ثم الملموس
يا ايليزي، مع انه كان في دهليز الجحيم،
ما تحبه جيداً هو إرثك الحقيقي
ما تحبه جيداً لن يُنتزع منك

النملة قنطورس في عالمها التنيني.
اخفض كبرياءك، ليس الانسان هو الذي يمنح الشجاعة
الاوامر، او الرحمة
اخفض كبرياءك، قلت اخفضها.
تعلّم من العالم المخضوضر ما يمكن ان يكون مقامك او الفن الحقيقي،
في سلّم الاكتشاف،
اخفض كبرياءك،
اخفضها يا باكين!
تغلبت قلنسوة الاخضرار على اناقتك.
«تحكّم بنفسك، يتحملك إذاك الآخرون»
اخفض كبرياءك
أنت كلب ضربه البَرَد

عقعق(*) منتفخ تحت شمس متغيّرة،
نصف ابيض ونصف أسود
ولا تعرف الجانح من الذيل
اخفض كبرياءك
فكم احقادك وضيعة
يغذيها الخطأ،
اخفض كبرياءك،
فأنت سريع في التخريب، خسيس في العطاء
اخفض كبرياءك

قلت اخفضها.
لكن أن تكون فعلت بدل ألا تفعل
فليس في ذلك كبرياء
أن تكون اصطدمت، حياءً،
بما ربما يفتحه بلونت
ان تكون ولّدت من الجو تراثاً حياً
أو الشعلة العاصية من عين خبيثة قديمة

---

* - نوع من الطير. (م).

فليس في ذلك كبرياء

كل الخطأ في هذه الحياة يكمن في الامتناع عن الفعل

كل الخطأ في الحياء الذي يجعلك تتردد.

الفهـرس

صفحة